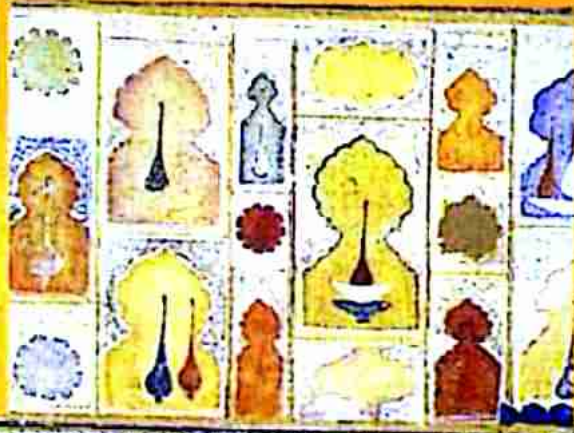




اُردو ادب کی تاریخ

ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک

ڈاکٹر تبسم کاشمیری



سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

اُردو ادب کی تاریخ

ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

نگ میل پبلی کیشنز، لاہور

891.439 Dr. Tabasam Kashmiri
Urdu Adab Ki Tarikh : Ibtida say
1857 Tak / Dr. Tabasam Kashmiri.-
Lahore : Sang-e-Meel Publications, 2003.
872 + 24p. (Photos with Maps)
1. Urdu Adab. 1. Title.

اس کتاب کا کوئی بھی حصہ سنگ میل پبلی کیشنز / مصنف سے باقاعدہ
تحریری اجازت کے بغیر کہیں بھی شائع نہیں کیا جاسکتا اگر اس قسم کی
کوئی بھی صورت حال ظہور پذیر ہوتی ہے تو قانونی کارروائی کا حق محفوظ ہے

35784

2003.

نیاز احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز لاہور
سے شائع کی۔

ISBN 969-35-1388-6

Sang-e-Meel Publications

25 Sharada Puri (Lower Mall), P.O. Box 997 Lahore-54000 Pak. (S.M.)

Phones: 7220100-7228143 Fax: 7245101

http://www.sang-e-meel.com e-mail: smep@sang-e-meel.com

Chowk Urdu Bazar Lahore, Pakistan. Phone 7667970

زائد پتہ: پشیمانی بازار لاہور

اپنے مرحوم اساتذہ
پروفیسر حمید احمد خاں

اور

پروفیسر سجاد باقر رضوی
کی یاد میں

فہرست

۹

پیش لفظ

۱۹

باب نمبر ۱

زبان کا ابتدائیہ - ۱۰۰۰ء کے آس پاس لسانی صورت حال - پنجاب اور زبان کے ابتدائی نقش کا نظریہ - زبان کے سفر کا پہلا مرحلہ: دلی اور نواح کی زبانوں سے ملاپ کا دور - خلجی اور تغلق عہد میں دکن کی فوجی مہمات - زبان کے سفر کا دوسرا مرحلہ: محمد تغلق کی حکمت عملی کے باعث ۱۳۸۷ء میں دولت آباد (دیوگیری) میں نئے مرکز سلطنت کا قیام - تغلق دور میں دکن کا سیاسی انتشار - طاقت کا خلا - امیرانِ صمدہ کی بغاوت - مرکز گریز حکمت عملی کی ابتدا - بہمنی ریاست کا قیام - زبان کی نئی تشکیل۔

۲۸

باب نمبر ۲

شمالی ہند میں ابتدائی زبان و ادب کا جائزہ
مسعود سعد سلمان لاہوری - بابا فرید - امیر خسرو - کبیر
نوشہ گنج بخش - افضل

۵۶

باب نمبر ۳

گجراتی ادب: گجرات (۱۵۸۲ء - ۱۳۰۷ء)
بہاء الدین باجن - محمود دریائی - علی جیو گام دھنی - خوب محمد چشتی

۷۰

باب نمبر ۴

بہمنی دور (۱۵۲۶ء - ۱۳۳۷ء)
”گجری“ سے ”دکنی“ ہونے تک
دکن کی سیاسی و لسانی خود مختاری کی ابتدا - بہمنی ادب کا آغاز اور ارتقا
نظامی - خواجہ بندہ نواز گیسو دراز - مشتاق - لطفی - میراں جی شمس العشاق
فیروز - اشرف بیابانی
بہمنی ریاست کا زوال - خاتمہ - میراث
نئی خود مختار دکنی ریاستوں کا قیام - دکن کی تہذیبی ادبی اور لسانی روایات کا یاد دہان

۱۰۴

باب نمبر ۵

بیجاپور: عادل شاہی دور کا ادب (۱۶۸۶ء-۱۳۸۹ء)
برہان الدین جاتم۔ امین الدین اعلیٰ۔ عبدل۔ شوقی۔ شامی۔ نصرتی۔ صنعتی۔ مہتمی

۱۳۶

باب نمبر ۶

گو لکنڈہ: قطب شاہی دور کا ادب (۱۶۸۷ء-۱۵۱۸ء)
محمود۔ خیالی۔ محمد قلی قطب شاہ۔ وجہی۔ غوامی۔ احمد گجراتی۔ ابن نشاطی۔ میراں جی حسن۔
میراں یعقوب۔ فائز۔ طبعی۔ تانا شاہ
دکنی روایت کا خاتمہ: دکن میں مغلوں کی فوجی مہمات کا دور
زبان و ادب پر فارسی اثرات۔ بیجاپور اور گو لکنڈہ کا سقوط
مرکز جو روایت کا آغاز

۲۱۲

باب نمبر ۷

دلی: مرکز جو روایت کا ثمر — دکنی غزل کا نقطہ عروج
سراج اور نگ آبادی: دکنی روایت کا نقطہ تکمیل

۲۳۴

باب نمبر ۸

(الف) تاریخ کا عمل۔ اٹھارھویں صدی کا ہندوستان
(ب) جعفر زلی: اٹھارھویں صدی میں طنز و مزاح اور لایعنیت کا شاعر

۲۵۹

باب نمبر ۹

شمالی ہند میں نئی لسانی روایت: دلی کی کرامت خن۔ ریختہ گو شعرا کا عہد
ایہام گو شعرا کا دور
آبرو۔ جاتم۔ ناجی
ایہام گوئی کے خلاف ردِ عمل۔ نئی شعریات کا ظہور۔ مرزا مظہر ”نقاش اول“۔ دیگر شعرا
ہند ایرانی نزاع۔ خان آرزو اور علی حزیں کا معارضہ
اردو زبان کی اہمیت کا احساس۔ نئی ادبی روایت کی تشکیل میں بزرگ شعرا کا کردار۔ خان
آرزو بہ طور ”واضع اول“ دلی میں باقاعدہ شعری روایت کی ابتدا

۲۸۷

باب نمبر ۱۰

ادبی روایت کا استحکام — عہد ساز شعرا کا دور
سودا۔ میر۔ درد۔ جاتم۔ سوز۔ میر اثر

۳۷۲

باب نمبر ۱۱

دہستان لکھنؤ: سیاسی تہذیبی اور ادبی تشکیل

باب نمبر ۱۲

۳۰۳

ادبی روایت کی توسیع: لکھنؤ ایک نیا ادبی مرکز
میر حسن - معصومی - انشا - جرات - رنگین

باب نمبر ۱۳

۳۷۸

انیسویں صدی میں اردو زبان کے دو ادارے

۱- فورٹ ولیم کالج — ۱۸۰۰ء 'سیاست' تاریخ اور اسلوب کی تشکیل

۲- دلی کالج — ۱۸۲۵ء 'جدید سائنسی شعور اور ترجمہ کا اہم مرکز

باب نمبر ۱۴

۵۰۶

داستانی ادب کا ظہور

باغ و بہار (۱۸۰۲ء)

فسانہ عجائب (۱۸۲۵ء)

باب نمبر ۱۵

۵۵۱

مقامی رنگ اور عوامی روایت کا شاعر: نظیر اکبر آبادی

باب نمبر ۱۶

۵۷۹

لکھنؤ کی نئی شمعیں

آتش - ناخ - نسیم - واجد علی شاہ کے رہس - امانت اور اندر سجا

باب نمبر ۱۷

۶۳۷

دلی میں کمپنی کی عمل داری (۱۸۰۳ء)

کمپنی کی سیاسی حکمت عملی اور مغلوں کے علامتی اقتدار کا خاتمہ (۱۸۵۷ء)

باب نمبر ۱۸

۶۶۵

دلی کی بزم آخر

شاہ نصیر - ذوق - غالب - مومن - ظفر - شیفہ

باب نمبر ۱۹

۸۰۲

اردو مرثیہ: لکھنؤ کی مذہبی ثقافت کا ایک مظہر

میر انیس - مرزا دبیر

کتابیات

۸۲۰

۸۴۲

اشاریہ

پیش لفظ

بیسویں صدی انقلابی تبدیلیوں کی صدی ہے۔ اس صدی کے دوران میں ادب، فلسفہ، نفسیات اور دیگر سماجی علوم میں ایسی بنیادی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں کہ جن کے باعث ادب اور علوم کے صدیوں پرانے تصورات تبدیلیوں کے ایک مسلسل عمل سے گزرے ہیں۔ اس صدی میں ادب کے ایک خاص شعبے یعنی تنقید نے جن تبدیلیوں کا سامنا کیا ہے ان کا تصور کرنا بھی محال تھا۔ لسانیات کا سیدھا سادا شعبہ کچھ کا کچھ بن گیا ہے۔ اسی صدی میں تاریخ کا شعبہ بھی نئے نئے تصورات سے آشنا ہوا اور تاریخ کے پرانے تصورات متروک ہوتے گئے۔ تاریخ کے ان نئے تصورات کا اثر ادبی تاریخ پر بھی پڑا ہے۔

بیسویں صدی میں مورخین نے یہ بات زور دے کر کہی کہ تاریخ محض سیاسی واقعات کا مجموعہ نہیں ہے اور نہ ہی یہ بادشاہوں کے مختلف ادوار کی تاریخ ہے۔ یہ مختلف جنگوں کے حالات اور فتح و شکست کے سانحات کا مجموعہ بھی نہیں ہے۔ بیسویں صدی میں تاریخ کے تصورات میں انقلابی تبدیلیاں فرانس کے ”انلس دبستان“ (Annales School) سے شروع ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فرانس کے انلس دبستان کے مورخین نے تاریخ کو اس کے محدود کلاسیکی تصور سے رہائی دلوائی اور اسے ایک وسیع تر علمی معنویت عطا کی۔ ۱۹۲۹ء سے ۱۹۸۹ء تک اس دبستان کی سرگرمیوں نے تاریخ کو ایک نئے رنگ و روپ سے سنوارا۔ اکیسویں صدی کے آغاز میں تاریخ کے اس حوالے سے ادبی تاریخ بھی غور و فکر کی مستحق ہے۔ اس دور میں ادبی تاریخ کے کہنے تصورات کو رد کرتے ہوئے ایک نیا نظریہ تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔ ہمیں ادبی تاریخ کا ایک ایسا تصور وضع کرنا چاہیے جو ادب اور ادب سے متعلقہ علوم کے حوالوں سے ادبی تاریخ کا جائزہ لے۔

انلس دبستان نے یہ زور دار آواز بلند کی تھی کہ تاریخ میں اب شعبہ جاتی مطالعات (Compartment Studies) کا دور گزر گیا ہے، یعنی سماجی تاریخ اب سماجی تاریخ کا نام نہیں ہے یعنی کسی خاص عہد کی سماجی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے ہم دوسرے متعلقہ علوم و فنون سے بھی مدد لیں گے، لہذا جب ہم کسی خاص ادبی دور کا تجزیہ کریں گے تو اپنا تجزیہ محض ادب کے شعبہ تک محدود نہیں رکھیں گے بلکہ ہم اس دور کے سماجی علوم، اقتصادیات، دیومالا، سیاسی تاریخ، تہذیبی و ثقافتی عوامل، فلسفہ اور نفسیات وغیرہ کی روشنی میں اس دور کا تجزیہ مکمل کریں گے۔ اس مطالعہ

میں بنیادی اہمیت تو ادب ہی کو حاصل رہے گی مگر ادب پر اثر انداز ہونے والے دیگر عوامل اور محرکات کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ کریں گے۔ اس طرح ہم ادبی تاریخ کو ایک وسیع تناظر میں دیکھ سکیں گے۔ اسی تصور کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادبی مورخ کو صرف ادبی تاریخ ہی سے نہیں بلکہ جملہ سماجی علوم سے بھی اچھی طرح واقف ہونا چاہیے۔ ایک اچھے ادبی مورخ کو ادبی تاریخ اور سماجی علوم کے مابین باہمی عمل پر گہری نظر رکھنی چاہیے۔

دور حاضر میں ادبی تاریخ کو ایک وسیع زمانی تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اسے محض ادب کے محدود شعبہ سے بہر حال آزاد ہونا چاہیے اس لیے ادبی تاریخ کے مورخ کی بصیرت سیاسی، سماجی یا واقعاتی تاریخ کے مورخ سے زیادہ ہونی چاہیے۔ سماجیات کا مورخ اپنے محدود دائرہ کار میں سمٹتا ہوا تاریخ کا سفر کرتا ہے جب کہ ادبی مورخ تاریخ کے تمام دھاروں اور شعبوں پر بہ یک وقت نظر ڈالتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔

ادبی تاریخ میں ادب کے مختلف ادوار کی صرف خصوصیات ہی بیان کرنے کا تصور اب پرانا ہو چکا ہے۔ ادبی تاریخ کو سیاسی اور تہذیبی تاریخ کے مختلف دھاروں کے بہاؤ میں رکھ کر بھی دیکھنا چاہیے۔

مثال کے طور پر یہ دیکھیے کہ کئی ریاستوں میں اردوئے قدیم کئی سو برس کی سیاسی تنہائی میں رہ کر پروان چڑھی۔ دلی مرکز کے اثرات سے دور رہ کر یہ زبان مقامی عناصر کے زیر اثر آگے بڑھتی رہی۔ اس لیے اس زبان پر مرکز گریز رویے موجود ہیں، لہذا مقامی زبانوں کے اثرات مقامی ثقافت اور زبانوں کے عمل سے اردوئے قدیم کی لسانی ساخت مکمل ہوتی ہے، مگر اکبر سے عالمگیر کے دور تک دکنی ریاستوں پر جس رفتار سے دلی مرکز کی عسکریت مسلط کی جاتی ہے، اسی رفتار سے سپاسی عمل داری پختہ ہوتی ہے اور دلی کی شہری اور عسکری آبادی مقامی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے دکن میں آباد ہوتی جاتی ہے۔ کثیر تعداد میں آبادی کے تبادلے کا ایک واضح اثر یہ نظر آتا ہے کہ زبان بہ تدریج مرکز گریز رویے سے مرکز جو رویہ اختیار کرنے لگتی ہے۔ دلی اور سرانج سیاسی عمل سے پیدا ہونے والے اس مرکز جو رویے کا شاہکار سمجھے جاتے ہیں۔ گول کنڈہ اور بیجاپور کے ادب میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو شاہجہان اور اورنگ زیب کی سیاسی اور فوجی حکمت عملی کے حوالے سے ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ دکنی زبان میں تبدیلیوں کا عمل مغلیہ عساکر کی یلغاروں کے ساتھ ساتھ تیز ہوتا ہے۔

کسی خاص علاقہ میں زبان و ادب کی ترویج کا تعلق بہت حد تک سیاسی حکمت عملیوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ حکمرانوں کی وضع کردہ حکمت عملی سے زبان و ادب کی اشاعت تیز ہوتی ہے یا ست ہو جاتی ہے جس کی ایک عمدہ مثال پنجاب کا علاقہ ہے جہاں ۱۸۴۹ء سے پہلے تک اردو زبان و ادب کی سرگرمیاں بہت مختصر تھیں، مگر ۱۸۴۹ء کے بعد پنجاب برطانوی عمل داری میں آجاتا ہے اور یہاں چھوٹی عدالتوں، دفاتر اور مدارس میں اردو زبان کو باقاعدہ طور پر رائج کر دیا جاتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد لاہور شہر اردو زبان و ادب کی تخلیقی اور اشاعتی سرگرمیوں کا مرکز بن جاتا ہے اور یہاں اردو زبان انتہائی تیزی سے فروغ پانے لگتی ہے۔ اس کے بعد آنے والے سالوں میں پنجاب کا صوبائی مرکز لاہور شہر کو بنادیا جاتا ہے۔ اس انتظامی تبدیلی سے یہاں اردو کی ترقی کا عمل مزید تیز ہو جاتا ہے۔ لاہور شہر میں رابع صدی کے عمل سے ۱۸۷۴ء میں جدید شاعری کا انقلابی دور شروع ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ برطانوی حکمت عملی کی وجہ

سے ممکن ہوا۔ یہ صورت دیگر اردو زبان یہاں کبھی اتنی تیزی سے حرکت میں نہ آ سکتی تھی۔

ادبی مورخ کا ایک اہم فریضہ یہ ہے کہ وہ ادبی تاریخ کے ارتقائی عمل میں ماضی کے ادبی ذخائر کا جائزہ لیتا ہے مگر اس کا کام محض جائزہ لینے کی حد تک محدود نہیں ہے۔ اس کا بنیادی کام ادبی ذخائر کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔ اس کے مقابلے میں ایک ادبی محقق کا کام ماضی کے ذخائر کو دریافت کرنا ہے۔ حقائق واقعات اور سوانحات کی صحت کو جانچنا ہے۔ ماضی کے تسامحات کو دور کرنا ہے اور مختلف افراد سے منسوب غلط روایات کی تردید کرنا اور تحقیقی کام میں درست حقائق کو سامنے لانا ہے۔ اس لحاظ سے ادبی مورخ کو ادبی محقق بھی ہونا چاہیے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے اعلیٰ درجے کی تنقیدی بصیرت کا مالک بھی ہونا چاہیے۔ ادبی مورخ میں اگر تنقیدی بصیرت نہ ہوگی تو وہ ادبی مورخ کا کردار ادا نہ کر سکے گا۔

ادبی تاریخ ماضی کی بازیافت ہے اس کا ایک اہم مقصد گئے گزرے زمانوں کو زندہ کرنا ہے۔ ادبی مورخ ماضی کے اندھیرے منظروں میں سفر کرتا ہے۔ خوابیدہ داستانوں کو بیدار کرتا ہے۔ گرد میں دبئی ہوئی دستاویزات کو جھاڑتا ہے اور ان دستاویزات کے اوراق پر ماضی کے نام ور کرداروں سے متعارف ہوتا ہے اور ان سے مکالمہ کرتا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ تاریخ کے ان کرداروں سے مانوس ہوتا جاتا ہے اور اس کی دوستی ان لوگوں سے بڑھتی جاتی ہے۔ ادبی مورخ کو حال سے سفر کرتے ہوئے ماضی کے ان زمانوں تک جانا پڑتا ہے کہ جن زمانوں میں یہ ادبی کردار زندہ تھے اور اپنے تخلیقی عمل سے اپنے عہد کو متاثر کر رہے تھے۔ مورخ ان کرداروں کے دکھ درد میں شریک ہوتا ہے۔ ان کی تنہائیوں اور مجالس میں حاضر رہتا ہے اور ان سے تخلیقی عمل کے بارے میں بات چیت کرتا ہے۔ ماضی کی بازیافت کے لیے ادبی مورخ کا متخیلہ نہایت تیز ہونا چاہیے۔ اس کا متخیلہ بے جان ماضی میں روح ڈال دیتا ہے۔ ساکن زمانوں کو متحرک کر دیتا ہے اور سوئی ہوئی مجلسوں میں روح ڈال دیتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے خوب صورت مثال ”آب حیات“ کی ہے جہاں ادبی کرداروں کی نقل و حرکت، گفتگو ان کی زندہ دلی اور تخلیقی زندگی کے نہایت جان دار مرقع بنائے گئے ہیں۔

تاریخ کے سفر میں ماضی کے تاریک اور نیم تاریک اندھیروں میں انسان، معاشرے اور تہذیب و ثقافت کے مظاہر میں ادب کی مختلف صورتوں کا جائزہ لینا بے حد مشکل کام ہے۔ افراد کے دھندلے خاکوں، بجھے بجھے مرقعوں اور خوابیدہ ادبی شعور سے ہم کلام ہونا آسان نہیں ہے۔ یہ ادبی مورخ کا کڑا امتحان ہے کہ وہ کسی دور کو سمجھنے اور سمجھانے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے.....

ادبی مورخ کا ایک اہم کام یہ بھی ہے کہ جب تاریخ کا جلوس اپنی ایک منزل پوری کر لے تو وہ اس بات کا جائزہ لے کہ اس طویل یا مختصر سفر کے ثمرات اور حاصلات کیا ہیں؟ روایت کس حد تک آگے بڑھتی ہے؟ فکر و خیال کی سطح پر کیا تجربات کیے گئے ہیں؟ اس سفر میں کون سی تبدیلیاں ممکن ہو سکی ہیں اور کیا ان تبدیلیوں کی بنا پر ہم اس سفر کو کسی خاص نام سے منسوب کر سکتے ہیں جیسے ایہام گوئی یا تازہ گوئی کا دور وغیرہ۔

اگر ادبی تاریخ کو ایک متحرک جلوس سمجھ لیا جائے تو ادبی مورخ اس جلوس میں ہم سفر ہوتا ہے۔ وہ اس

جلوس کے مختلف حصوں میں گھومتا پھرتا ہے اور ہر حصے کا بہ غور مشاہدہ کرتا رہتا ہے۔ ایام کی گردش کے ساتھ ساتھ وہ جلوس کے ہم راہ مستقبل میں آنے والے ادوار میں داخل ہوتا رہتا ہے۔ جلوس کی ہر نئی منزل پر وہ نووارد گان سے ملتا ہے اور ان کے تخلیقی مشاغل سے متعارف ہوتا رہتا ہے۔ اسی لیے ای۔ ایچ۔ کار (E.H. Car) نے یہ کہا ہے کہ مورخ تاریخ کا ایک حصہ ہے اور اسی حیثیت سے وہ ماضی کے آثار کے بارے میں اپنا زاویہ نظر متعین کرتا ہے۔

ایک اچھے ادبی مورخ کے لیے ماضی شناس ہونا بہت ضروری ہے۔ جس قدر وہ ماضی شناسی کی دولت سے مالا مال ہو گا اسی قدر اس کی تاریخ کے اوراق روشن نظر آئیں گے۔ وہ تاریخ کے ادبی جلوسوں کو اپنے مخلیہ کی بصارت سے خود دیکھے گا اور اپنے تاریخی مرقعوں کے ذریعے ہمیں بھی دکھائے گا۔

ادبی تاریخ نویسی کا ایک مسئلہ معروضی نقطہ نظر کا بھی ہے۔ عام طور پر کسی مورخ سے یہ توقع رکھی جاتی ہے کہ وہ تاریخی حقائق و واقعات اور مواد کا تجزیہ کرتے ہوئے معروضی نقطہ نظر اختیار کرے گا۔ کیا حقیقی طور پر اس قسم کے مطالعات میں مورخ اپنے آپ کو تاریخ کی معروضیت تک محدود کر سکتا ہے یا پھر اسی کا موضوعی وجود اس پر غالب آ جاتا ہے۔ تاریخ نویسی میں یہ مسئلہ مدتوں زیر بحث رہا ہے۔ ادبی تاریخ کے مورخ سے بھی اس قسم کی توقعات وابستہ کی جاتی ہیں لیکن حقیقت میں ادبی مورخ کتنی بھی کوشش کرے وہ معروضی انداز فکر کے مطابق کام نہیں کر سکتا۔ ادب کے کسی دور یا کسی خاص کردار پر کام کرتے ہوئے دو قسم کے محرکات اس پر غالب رہتے ہیں۔ اول یہ کہ اُس کے اپنے دور کے معیارات اسے ادبی تناظر کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں وہ ان معیارات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ دوم یہ کہ اس کی ذہنی پرداخت، ذہنی پس منظر، تنقیدی زاویہ نظر اور جمالیاتی معیارات سے اس کا اپنا ادبی وجود مستقل طور پر ادبی تاریخ کے تجزیوں پہ چھایا رہتا ہے۔ ادبی تاریخ کے مواد کی چھان پٹنگ میں اس کا انتخابی عمل اسے موضوعیت سے قریب رکھتا ہے اس لیے ادبی تاریخ نویسی میں معروضی نقطہ نظر کا قائم رکھنا ممکن نہیں ہے۔ ”آب حیات“، ”گل رعنا“ اور ”کاشف الحقائق“ سے لے کر رام بابو سکینہ، عبدالقادر سروری، احتشام حسین، محمد حسن، محمد صادق، جمیل جالبی، گیان چند اور سیدہ جعفر تک جو تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں تاریخ نگاروں کی شخصیت کا عکس برابر موجود ملتا ہے۔ ادبی تاریخ کے مواد کے تجزیے میں ان کے تاریخی شعور اور ذہنی بصیرت کا کردار نہایت اہم نظر آتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ ادبی تاریخ کا خام مواد تو برابر موجود رہتا ہے، مگر جب اس مواد سے کوئی تاریخ مرتب ہوتی ہے تو یہ تاریخ وہ ہے جو ادبی مورخ کی تاریخی بصیرت سے برآمد ہوئی ہے۔ یہ دستاویز اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ ادبی مورخ نے ادب کی تاریخ کو کیسے دیکھا ہے۔ جب عبدالقادر سروری نے ”اردو کی ادبی تاریخ“ لکھی تو انہوں نے ادب کی تاریخ کو سیاسی تاریخ، تہذیب اور ثقافت کے حوالوں سے دیکھا تھا اور جب پروفیسر سیدہ جعفر، ڈاکٹر گیان چند نے تاریخ ادب اردو لکھی تو ان کی شخصی افتاد طبع نے تمام زور تاریخی اور ادبی حقائق پر صرف کر دیا۔ احتشام حسین کی تاریخ میں ادب کا مارکسی نقطہ نظر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کی تاریخ صاف طور پر اعلان کرتی ہے کہ میں احتشام حسین کی مخلوق ہوں۔ اسی لیے ای۔ ایچ۔ کار (E. H. Car) نے

یہ کہا تھا کہ تاریخی حقائق و واقعات وغیرہ مورخ کے پاس اسی طرح موجود ہوتے ہیں جیسے مچھلی فروش کے تختے پر مچھلی..... ادبی مورخ تاریخ کے تختے سے مطلوبہ حقائق فراہم کرتا ہے، مگر لے کر ان کی طبائی کرتا ہے اور جس طرح چاہتا ہے تیار کر کے پیش کر دیتا ہے۔

ادب کی تاریخ اور ادب کی تحقیق میں فرق برقرار رکھنا بہت ضروری ہے۔ ادبی تاریخ اور ادبی تحقیق کے منصب کو واضح طور پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر کام کرنے والے ان شعبوں کے تصورات کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ ادبی مورخین کا ایک اہم گروہ تحقیقی حقائق کی دریافت اور کھوج کو ہی ادبی تاریخ سمجھتا ہے۔ اس لیے ان مورخین کی تواریخ میں تحقیقی حقائق ہی پر تمام توجہ مرکوز کر دی گئی ہے۔ مختلف شاعروں اور ادیبوں کے حالات و واقعات پر بہت محنت کی گئی ہے۔ مختلف ادبی ادوار کے متعلق نئی معلومات کا حصول ممکن ہو سکا ہے اور بہت سے تاریخی خلا پر کیے جاسکے ہیں۔ ایسی تواریخ سے بلاشبہ تاریخ ادب سے متعلق بہت سا خام مواد سامنے آ جاتا ہے۔ مگر ان تمام محاسن کے باوجود ان تاریخوں میں تاریخی کا عنصر غائب ملتا ہے یا بہت کم زور رہ جاتا ہے۔ ادبی تاریخ کے تاریخی عمل کی عدم موجودگی کے باعث ان تواریخ میں ادبی تاریخ کے تقاضے پورے نہیں ہو پاتے ہیں۔ اس لیے اردو ادب کی ایسی تاریخیں 'تاریخ نہیں بن پاتیں بلکہ وہ تاریخ کی دہلیز پر کھڑی نظر آتی ہیں۔

یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ ادبی مورخ کو اپنے کام میں ایک متوازن رویہ اختیار کرنا چاہیے۔ اس رویے کو اپنا کر وہ اپنے کام میں حسن انتخاب کا رستہ اختیار کرتا ہے اور حسن انتخاب سے اس کے ہاں حسن نظر پیدا ہوتا ہے۔ یہ حسن نظر ہی ہے جو ادبی تاریخ جیسی خشک شے کو مطالعہ کے قابل بناتا ہے۔

اردو ادب کے مورخین کا یہ مسئلہ قابل توجہ ہے کہ وہ جوش تحقیق میں اس حقیقت کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ان کا اصل کام تو ادبی مواد کی تحسین و تنظیم ہے۔ ادیبوں کے بارے میں صرف خام مواد فراہم کرتے چلے جانا اور حقائق بیان کرتے چلے جانا ان کا فریضہ نہیں ہے۔ یہ کام تو ادب کی تاریخ میں جزوی حیثیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے بہتر میدان ادبی تحقیق کا ہے جو ایک الگ شعبہ ہے۔ اس نوعیت کی تحقیقی سرگرمیوں کو الگ کر کے شائع کرنا زیادہ بہتر ہے۔ ادبی تاریخ اس قسم کے مظاہروں کی ایک حد تک ہی متحمل ہو سکتی ہے۔ بہ صورت دیگر سارا کام غیر متوازن ہو جائے گا۔ تاریخی حقائق ابھر کر سامنے آ جائیں گے اور ادبی تاریخ کا میدان پس منظر میں چلا جائے گا۔ اس لیے ادبی مورخ کو ہر سطح پر ایک متوازن رویے کا حامل ہونا چاہیے۔

اس مقام پر میں ایک بات کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ادب کی تاریخ میں پیش کیے جانے والے حقائق (Facts) کی حیثیت خام مواد کی سی ہے۔ یہ ادبی تاریخ نہیں ہیں۔ جس طرح ایک ماہر تعمیرات اینٹ، سیمنٹ، ریت، بجری، لوہے اور لکڑی وغیرہ کو استعمال کر کے ایک مکان کی شکل دے دیتا ہے اسی طرح سے ادبی مورخ کا کارنامہ اس کی تاریخ ہے جسے اس کی ذہنی بصیرت نے تشکیل دیا ہے۔ واقعات و حقائق اس کے لیے خام مال تھے جنہیں استعمال کر کے پہلے وہ ادبی تاریخ کا خاکہ تیار کرتا ہے اور پھر اس خاکہ میں اپنے ویژن (Vision) سے رنگ آمیزی کر کے تاریخ نگاری کا عمل سرانجام دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں تاریخ کے ایک اہم نظریہ ساز

ای۔ ایچ۔ کار (E. H. Carr) نے مندرجہ بالا تصورات کی طرف بالخصوص توجہ مبذول کروائی ہے۔
 لہذا ادبی مورخ کا کام صرف واقعات اور حقائق تک محدود نہیں ہے۔ وہ واقعات اور حقائق سے آگے
 بڑھ کر ایک اور اہم فریضہ انجام دیتا ہے۔ واقعات و حقائق اور تاریخ کے مطالعہ سے وہ ادبی تاریخ کے کسی دور
 رجحان، نظریے یا کسی شخصیت کے بارے میں ایک وژن (Vision) مہیا کرتا ہے۔ ادب کی تاریخ کو جو قوت ادبی
 تاریخ بناتی ہے۔ وہ ادبی مورخ کا وژن ہے۔ تاریخ کے خاموش، گم نام اور تاریک گوشوں کو اس کی ذہنی بصیرت
 روشن کر دیتی ہے۔ بکھرے ہوئے مواد اور غیر مرتب تصورات کو ایک مربوط معنی دے کر وہ کسی عہد کو با معنی بنا دیتا
 ہے۔ وہ چیزیں جو پہلے محسوس نہ ہوتی تھیں اب ہمیں محسوس ہونے لگتی ہیں۔ ادبی مورخ کے مشاہدے کے ذریعے
 ہم سیاسی تاریخ کی دھڑکنیں سننے لگتے ہیں اور تاریخ کا منظر نامہ متحرک ہو کر سامنے سے گزرنے لگتا ہے۔ اور بالآخر ہم
 اس عہد کی عصری حساسیت کا مشاہدہ کرنے لگتے ہیں مگر یہ سب کچھ ادبی مورخ کے ہمہ گیر علم ہی سے ممکن ہو سکتا
 ہے۔ فلسفہ، نفسیات، دیومالا، سیاست، تہذیب اور ثقافت میں غواصی کے بعد ہی یہ ممکن ہے کہ ادبی مورخ ہمیں کسی
 عہد کے وژن سے آشنا کرے۔

پیش لفظ کے اس اختتامی حصے میں میں اردو ادب کی ایک تاریخ کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں اور یہ
 ڈاکٹر جمیل جالبی کی ”تاریخ ادب اردو“ ہے جس کی پہلی جلد ۱۹۷۵ء میں اور دوسری جلد جو دو حصوں پر مشتمل تھی
 ۱۹۸۲ء میں مجلس ترقی ادب، لاہور نے شائع کی۔ یہ دونوں حصے آغاز سے اٹھارہویں صدی کے خاتمہ تک ادب اردو
 کی تاریخ پر مشتمل ہیں۔ یہ پہلی تاریخ ہے جس میں اردو ادب کو مختلف ادوار کی جداگانہ اکائیوں کی شکل میں نہیں بلکہ
 ادب کی ایک مربوط تاریخی روایت کی صورت میں دیکھا گیا ہے۔ مصنف کے تبحر علمی، تحقیق و تنقید پر یکساں
 قدرت، محنت شاقہ اور ذہنی بصیرت نے اس تاریخ کو ایک بے مثال تاریخ کا مقام عطا کیا ہے۔ یہ اردو ادب کی واحد
 تاریخ ہے جس میں تحقیق اور تنقید کا ایک متوازن امتزاج نظر آتا ہے اور اسی خوبی کے باعث اس تاریخ کو ایک منفرد
 مقام حاصل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ کام فرد واحد کی محنت کا نتیجہ ہے۔ اس لیے میں اس علمی کام کو ایک ادبی معجزہ
 سمجھتا ہوں۔

اور اب اس ابتدائی کے آخری حصہ کو لکھتے ہوئے مجھے ڈاکٹر رام بابو سکینہ کا خیال آ رہا ہے جنہوں نے
 تاریخ ادب اردو کے پیش لفظ کے آخر میں پروفیسر سینٹسبری (Saintsbury) کا ایک قول نقل کیا تھا اور وہ قول یہ
 ہے کہ ”اگر کوئی یہ دعویٰ کرے کہ میں نے ایسی کتاب لکھی ہے جس میں کوئی غلطی نہیں ہے تو وہ مسخرہ جھوٹا ہے اور
 جو شخص کسی دوسرے سے ایسی کتاب لکھنے کی امید رکھے جس میں کوئی غلطی نہ ہو وہ اس سے بڑھ کر لغو ہے۔“ ان
 کلمات کے ساتھ میں پیش لفظ کو ختم کرتا ہوں۔

(۲)

کلماتِ تشکر

اردو ادب کی اس تاریخ کا آغاز بالکل اتفاقی طور پر ہوا تھا۔ ۱۹۹۴ء میں میری گریجویٹ کلاس کے کچھ سنجیدہ طلبہ نے اس خواہش کا اظہار کیا کہ ان کو اردو افسانے اور شاعری کی جگہ اردو کی ادبی تاریخ سے روشناس کرایا جائے اور وہ بھی اس طرح کہ سب کچھ قصہ کہانی کی شکل میں ہلکے پھلکے انداز میں ہو۔ اس میں ادیبوں کے تعارفی خاکے بھی ہوں اور ان کے تخلیقی کام کا تعارف بھی..... مجھے طلبہ کی یہ خواہش تو بہت اچھی لگی مگر مسئلہ یہ تھا کہ اردو ادب کا معمولی سا تعارف رکھنے والے ان جاپانی طلبہ کو کسی بنیادی پس منظر کے جانے بغیر یہ سب کچھ کیسے سمجھ آ سکے گا۔ ادبی تاریخ پڑھنے سے پہلے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ طالب علم ادب سے بہ خوبی طور پر واقف ہو مگر یہ طالب علم ادب سے بہت ہی کم روشناس تھے مگر ان کا ذوق و شوق قابل دید تھا۔ ان مشکل حالات میں بہت سوچ بچار کے بعد میں نے اردو ادب کی تاریخ کو ایک داستان کے انداز پر پڑھانا شروع کیا اور اسے دل چسپ اور پُر لطف بنانے کی ہر ممکن کوشش کی تاکہ طلبہ اس سنجیدہ مطالعہ سے آگیا کر کہیں بھاگ ہی نہ جائیں۔ لیکن میں حیران رہ گیا کہ ان نوجوانوں کی دل چسپی اول تا آخر برقرار رہی۔ ان لیکچرز کی تیاری کے لیے مجھے بے شمار مواد دیکھنا پڑا۔ ادبی 'سیاسی' تہذیبی، ثقافتی اور فکری تواریخ کو کھنگالنا پڑا۔ اس دور ان میں دو برس کے اندر میرے پاس کثیر مقدار میں یہ مسالاجع ہو گیا۔ چنانچہ ۱۹۹۶ء کے لگ بھگ میں نے اردو ادب کی موجودہ تاریخ لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ اس کا خاکہ تیار کیا اور کام شروع کر دیا۔ اس کے بعد گزشتہ پانچ برس اسی منصوبہ کی نذر ہو گئے۔ بے شمار دشوار مراحل سے گزرنے کے بعد اردو ادب کی اس تاریخ کی جلد اول آپ کے ہاتھوں تک پہنچ رہی ہے۔

تاریخ ادب کے اس طویل اور صبر آزما کام کے اختتام پر مجھے ان سب اصحابِ علم کا شکر یہ ادا کرنا ہے جن کا تعاون اس کام کے دوران مجھے حاصل رہا ہے۔ اس وقت وہ تمام مہربان صورتیں میرے سامنے آرہی ہیں اور میں ان سطور میں ان کی مہربانیوں کا شکر یہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ میرے خیال میں یہ سب حضرات کسی نہ کسی شکل میں اس ادبی تاریخ کی تالیف کے دوران میرے شریک کار رہے ہیں۔

تقریباً پانچ برس پیشتر جب میں بہ راستہ کراچی 'اوسا کا داپس' جا رہا تھا تو کراچی میں مختصر سے قیام کے دوران میں مجھے برادرِ مشفق جناب مشفق خواجہ کے ذخیرے سے مستفیض ہونے کا موقع ملا۔ میں ان کا از بس ممنون ہوں کہ انہوں نے کمال عنایت سے اپنے کتب خانہ کے دروازے مجھ پر کھول دیے۔ اس کے بعد بھی ان کی نوازش جاری رہی اور مجھے ان کی طرف سے مطلوبہ کتب کی نقول فراہم ہوتی رہیں۔ ان کی اس محبت کا شکر یہ خصوصاً مجھ پر واجب ہے۔

میرے دیرینہ دوست اور ہم جماعت جناب محمد اکرم چغتائی کہ اپنے حلقہ احباب میں کسی کو کتاب فراہم نہ کرنے کے لیے شہرت رکھتے ہیں 'مجھ پر مسلسل مہربان رہے۔ میرے علمی کام میں انہوں نے اپنی شہرت کی بھی

پردانہ کی۔ ان کی توجہ سے بعض اہم کتب تک میری رسائی ممکن ہو سکی۔ ان کا شکریہ ادا کرنا میرے خوش گوار فرائض میں شامل ہے۔ میرے دوسرے ہم جماعت اور نہایت شفیق دوست پروفیسر ڈاکٹر صدیق جاوید نے تاریخ ادب کے اس طویل منصوبہ میں اول سے آخر تک مسلسل دل چسپی لی۔ میں ادبی مسائل پر ہمیشہ ان سے مشورہ کرتا رہا اور وہ نہایت دیانت داری سے اپنی رائے دیتے رہے۔ میں ان کے علمی ذوق و شوق سے متاثر ہوتا رہا۔ انہوں نے بارہا لاہور کے کتب فروشوں اور کبازیوں کی دکانوں میں کتابیں تلاش کرنے کے لیے میرا ساتھ دیا۔ وہ اپنے ذاتی ذخیرے سے بھی مجھے کتابیں عنایت کرتے رہے۔

اوسا کا میں شعبہ اردو اور ہندی میں میرے رفقاء کار میں پروفیسر گاندھی نے اس منصوبہ کے ابتدائی مراحل میں میرے لیے ہندوستانی کتب کا حصول آسان بنایا۔ ہندوستان کے زمانہ وسطیٰ اور برطانوی دور پر شائع ہونے والی تاریخ کی اہم کتب انہوں نے مہیا کرانے کا انتظام کیا۔ ڈاکٹر سری واسٹو اور ڈاکٹر چتر ویدی کی سعی سے اودھ پر کچھ کم یاب مواد حاصل ہوا۔ ڈاکٹر ایل سیٹھی میرے لیے دوبار دلی سے کتابیں لائے۔ انہوں نے تاریخ پر مجھے کچھ مفید کتابیں بھی پڑھنے کے لیے دیں۔ میں دلی اور آگرہ کے ان سب حضرات کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ اوسا کا میں میرے سینئر رفیق کار پروفیسر کوجیما شو (Prof. Kuwajima Sho) دوبار ہندوستان کے سفر میں میرے لیے کتابیں لائے۔ توکیو سے میرے دوست پروفیسر اسادانے بھی ہندوستان کے دوسروں میں حیدر آباد اور بمبئی سے چند کتابیں میرے لیے مہیا کیں۔ میں ان ہر دو حضرات کا دلی طور پر ممنون ہوں۔

جاپان میں رہتے ہوئے جب میں نے اس ادبی تاریخ کا خاکہ بنا کر ابتدائی طور پر کام شروع کیا تو ابتدا میں بالکل مایوس ہو گیا تھا۔ میں اس حقیقت کو محسوس کر کے چکرا گیا تھا کہ اوسا کا میں میرے پاس دکنی ادب پر مواد موجود نہیں ہے۔ تاریخ کی کتابوں اور شعرا کے بنیادی متون کی عدم موجودگی میں یہ کام کیوں کر ممکن ہو سکتا تھا۔ ایک مرحلہ پر جب میں تاریخ ادب کے اس منصوبہ سے مایوس ہو کر اسے ختم کرنے کا ارادہ کر رہا تھا تو اس وقت ایک شخص غیبی امداد کی شکل میں ظاہر ہوا۔ یہ میرے رفیق کار پروفیسر تاکا ہاشی تھے۔ جب انہیں یہ معلوم ہوا کہ میں دکنی ادب کے مصادر کے باعث پریشان ہوں تو انہوں نے اپنے ذاتی ذخیرہ کتب سے بہت سی اہم کتابوں کا ڈھیر میرے سامنے لگا دیا۔ میں بالکل اچانک اور غیر متوقع طور پر اس ڈھیر کو دیکھ کر از بس مسرور ہوا اور یوں وہ منصوبہ جسے میں ترک کرنے کا سوچ رہا تھا آہستہ آہستہ پردان چڑھنے لگا۔ میں تاکا ہاشی صاحب کا شکر گزار ہوں۔ موصوف نے دلی یونیورسٹی کے شعبہ ہندی سے ”سب رس“ پر ایم۔ اے ہندی کا تحقیقی مقالہ لکھا تھا اور اسی سلسلہ میں مواد کی تلاش میں حیدر آباد کا سفر کیا تھا۔ وہاں ان کو جو کچھ مل سکا تھا واپسی پر اپنے ساتھ جاپان لیتے آئے تھے۔ سفر حیدر آباد کے یہ ثمرات بالآخر میرے کام آئے۔ ان کی اس نیکی کا شکریہ میں دلی طور پر ادا کرتا ہوں۔

چند برس پہلے پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا جاپان میں اردو کی تدریس کے لیے تشریف لائے تھے۔ اس تاریخ ادب کے خاکے اور اردو ادب کے مختلف ادوار اور مسائل پر ان سے پہروں تک طویل نشستوں میں گفتگو ہوتی رہی۔ زیر تالیف کتاب کے بعض حصوں کے مطالعہ کے بعد انہوں نے کچھ مشورے بھی دیے۔ لاہور میں قیام کے

دوران ان سے کچھ کتابیں بھی ملیں۔ میں ان کا بہت ممنون ہوں۔

اوسا کا میں شعبہ اردو کے پروفیسر متو مورا اور پروفیسر سویامانے کے ذاتی ذخیرے تاریخ ادب کے اس منصوبے کے لیے نعمت ثابت ہوئے۔ لاہور میں تعلیم کے دوران میں یہ حضرات چلچلاتی دھوپوں میں کتب فروشوں اور کباڑیوں کی دکانوں کے چکر لگاتے رہتے تھے۔ ان کی تلاش و جستجو کے حاصلات سے میں مسلسل مستفیض ہوتا رہا۔ متو مورا صاحب بار بار میرے لیے اپنے ذخیرے سے کتابیں تلاش کرتے رہے۔ پروفیسر سویامانے کا ذخیرہ تو میرے ذاتی کتب خانہ کی رونق بن گیا تھا۔ یہ عزیز ۱۹۹۸ء میں غالب سیمینار میں شرکت کے لیے دلی گیا تھا۔ اس کے دستی تھیلے میں سیمینار کے مقالے کے ساتھ ساتھ کتابوں کی ایک طویل فہرست بھی تھی جو میں نے اس کے سپرد کر دی تھی۔ دلی میں اپنے مختصر قیام کے دوران میں اس نے میرے لیے ڈیڑھ سو کتابیں حاصل کیں۔ بعد میں یہ کتابیں آہستہ آہستہ اوسا کا پہنچتی رہیں۔ اس کتاب میں پیش کیے جانے والے نقوش اور تصاویر کی تیاری میں بھی اس عزیز نے نہ صرف دل چسپی بلکہ مدد بھی کی ہے۔ شعبہ اردو کے صدر پروفیسر ہماچکی کی مہربانی سے تعطیلات کے دوران میں تحقیقی کام کے سلسلے میں مجھے پاکستان کا سفر کرنے کے لیے رخصت ملتی رہی اور میں مطلوبہ تحقیقی مصادر خوش اسلوبی سے تلاش کرتا رہا۔ میں ان کی کرم فرمائی کے لیے بہت ممنون ہوں۔

پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے سابق چیف لائبریرین جمیل احمد شاہ رضوی صاحب کا میں بہت ممنون ہوں۔ وہ اسی برس اکتوبر میں ریٹائر ہوئے ہیں۔ ان کی مہربانیوں کا سلسلہ تیس برس سے زیادہ عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ ان کی ذاتی توجہ سے کتب خانہ کے جملہ شعبوں تک میری رسائی رہی اور حسب ضرورت کام کو آسان بنانے کے لیے کتابوں کی عکسی نقول بنوانے میں شاہ صاحب کا تعاون حاصل رہا۔ یونیورسٹی اور میٹل کالج کے لائبریرین بشیر کی صاحب ہمہ وقت مجھے خوش آمدید کہتے رہے۔ وہ نہایت خوش دلی سے میری مدد کرتے رہے۔ موصوف کی توجہ سے اس لائبریری کے ذخیرے سے میں مسلسل استفادہ کرتا رہا۔ گورنمنٹ کالج لائبریری لاہور کے لائبریرین عبدالوحید صاحب کے تعاون سے مجھے کچھ کتابوں کی عکسی نقول ملیں۔ وہ ایک سچے لائبریرین کی طرح علمی لگن اور مستعدی کے ساتھ تعاون کرتے رہے اور ہمیشہ نہایت خندہ پیشانی سے ملتے رہے۔ ان کی نوازش کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

تاریخ ہند میں مغلوں کے دور آخر سے متعلقہ کتب کے حصول میں ایک درویش صفت انسان نے میری بہت مدد کی۔ لاہور شہر میں کم یاب کتابوں کی تلاش میں اس شخص کو میں نے جب بھی پکارا اس نے اپنے گراں قدر ذخیرے کے دروازے مجھ پر کھول دیے اور یوں مشکل الحصول تحقیقی ماخذوں تک میری رسائی آسان بنادی..... یہ درویش پروفیسر محمد اقبال مجددی ہے۔ موصوف کی کرم فرمائیوں کے لیے میں از بس ممنون ہوں۔ اس کا شکریہ خصوصی طور پر واجب ہے۔ ان مہربانوں کے ساتھ ساتھ ابھی مجھے کچھ اور حضرات کے نام بھی یاد آرہے ہیں۔ ڈاکٹر مبارک علی نے مجھے جان ایف۔ رچرڈز (John F. Richards) کی کتاب "Power, Administration in Mughal India" مہیا کی تھی۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل نے "دکن کا اسلامی عہد" کی عکسی نقل میری درخواست پر

تو کیوں سے بھجوائی تھی۔ شعبہ اردو گورنمنٹ کالج لاہور کے استاد ثاقف نفیس نے ”کاشف الحقائق“ کے اولین نسخہ کی عکسی نقل بنانے کے لیے انجمن ترقی اردو کراچی کے کتب خانہ خاص کی نقل دی تھی۔ ان سب دوستوں کا ممنون ہوں۔

اوسا کا میں میرے پاس ”حضرت نوشہ گنج بخش“ کے متنازعہ فیہ کلام کے بارے میں معلومات تسلی بخش نہیں تھیں۔ میں نے اس مسئلہ پر وضاحت کے لیے اپنے کالج کے ہم جماعت اور کرم گستر حضرت ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا تھا۔ انہوں نے اپنی طرف سے ایک مفصل مکتوب اس مسئلہ پر روشنی ڈالنے کے لیے بھیجا تھا۔ ان کی اس کرم گستری کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

آخر میں ابھی کچھ اور مہربان اور مشفق ہستیوں کا شکریہ ادا کرنا مجھ پر واجب ہے۔ یہ وہ بزرگ ہیں جنہوں نے ابتدا ہی سے علم و ادب کے میدان میں ہمیشہ میری پر خلوص رہنمائی کی۔ ان کی شفقتوں اور محبتوں کے سائے میں مرے اندر ادب کا ذوق و شوق پیدا ہوا۔ تحقیق اور تنقید کی دنیا میں ان کی عالمانہ رہنمائی میں نے مقدور بھر جو کوششیں کیں ان کا ایک نتیجہ اردو ادب کی یہ تاریخ ہے۔ جو ہستیاں اب اس جہان رنگ و بو سے رخصت ہو گئی ہیں، خدا ان سب کو غریقِ رحمت کرے، ان کے درجات بلند کرے اور انہیں اپنے کرم سے سرفراز کرے اور جو ہستیاں حیات ہیں ان کے لیے سرپا دعا گو ہوں۔ پروفیسر حمید احمد خاں، پروفیسر علم الدین سالک، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر محمد صادق اور پروفیسر سجاد باقر رضوی ان ہی کرم فرما ہستیوں میں تھے۔ اب مجھے ایک ایسے فرد کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جو اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ میری مراد اعجاز احمد سے ہے جو سنگ میل پہلی کیشنز کا بنیادی ستون تھا۔ اعجاز احمد اردو ادب کی اس تاریخ میں گہری دل چسپی لیتا تھا۔ ہر بار جب میں جاپان سے پاکستان آتا تو وہ سب سے پہلے اس کتاب کے بارے میں مجھ سے دریافت کرتا ”ڈاکٹر صاحب تاریخ کہاں تک پہنچ گئی ہے، کتنا وقت اور لگے گا؟“ افسوس وہ اس کتاب کی اشاعت کا انتظار نہ کر سکا۔ جولائی ۲۰۰۱ء کی ایک رات میں وہ بالکل اچانک طور پر اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔ خداوند کریم اس کی روح پر بہت مہربان ہو۔ مجھے نیاز احمد اور افضل احمد کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے۔ یہ کتاب ان کی خصوصی توجہ سے شائع ہو رہی ہے۔ اشاعتی مراحل میں ان کے تعاون کا شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

شعبہ اردو

تبسم کا شمیری

اوسا کا یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز

منوشی، اوسا کا ۵۶۲ جاپان

۲۸۔ نومبر ۲۰۰۱ء

زبان کا ابتدائی - پنجاب اور زبان کے ابتدائی نقش کا تصور - نقل لسان کے دو مراحل

۱۰۰۰ء کے آس پاس ہندوستان کے لسانی نقشہ کا جائزہ لیں تو معلوم ہو گا کہ پانچویں صدی عیسوی کے لگ بھگ قدیم پراکرتوں کا دور ختم ہو چکا تھا۔ ان پراکرتوں سے وجود میں آنے والی آپ بھرنشاؤں یعنی شوری سنی، ماگدی، اردھ ماگدی، مہاراشٹری اور پشاورچی کا زمانہ تیزی سے گزر رہا تھا۔ سنٹی کمار چٹرجی (Suniti Kumar Chatterji) کے یہ قول شمالی ہند میں ترکی فتوحات سے عین قبل کچھ صدیوں تک مغربی آپ بھرنش کا استعمال عام تھا۔ دسویں سے بارہویں صدی تک بھی مغربی آپ بھرنش کا ڈنکان بج رہا تھا۔ ادبی زبان کے ساتھ ساتھ یہ ابلاغ اور ترسیل کی زبان بھی تھی۔ مستقبل میں ہند آریائی زبانوں کا ایک نیا دور شروع ہونے والا تھا۔ اردو کے حوالے سے اس نئے دور کا آغاز پنجاب میں مسلمانوں کی نئی حکومت قائم ہونے سے شروع ہوتا ہے۔

اس لسانی منظر میں شمالی ہند کی سیاست میں ایک بڑی تبدیلی آتی ہے جس سے مستقبل کا ہندوستان کئی صدیوں تک تہذیبی، فکری، تمدنی، لسانی اور سیاسی سطح پر مسلسل متاثر ہوتا رہتا ہے۔ ہمارا اشارہ ۱۰۲۱ء کی طرف ہے جب پنجاب غزنوی سلطنت کا ایک حصہ بن جاتا ہے جس سے شمالی ہند باقاعدہ طور پر ایک نئے تہذیبی تجربہ کے دور سے گزرتا ہے۔ یہاں عربی، فارسی اور ترکی بولنے والی سپاہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ غزنی سے علما، فضلا، شعرا اور صناعتی جماعتیں لاہور میں پہنچنے لگتی ہیں۔ تاجروں اور سرکاری عمال کے گردہ اپنے فرائض منصبی میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ ۱۰۲۱ء سے فتح دلی (۱۱۹۳ء) تک پنجاب جس معاشرتی عمل سے گزرتا ہے اس کا تجزیہ دل چسپ ہے۔ نئے آبادکاروں کی سماجی ضروریات سے یہاں زندگی کا ایک معاشرتی اسلوب شروع ہونے لگتا ہے۔ اس نئے سماجی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالقادر مہروی کہتے ہیں:

”یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ کوئی زبان نشوونما کے خواہ کتنے ہی ابتدائی مرحلے میں کیوں نہ ہو، تنہا الفاظ کی حالت میں نہیں رہتی۔ بلکہ جملے مربوط خیال اور تصور کے اظہار کے ذریعے اس کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ زبانوں کی نشوونما میں یہ ہوتا ہے کہ جب دو نسل کے لوگ جو الگ الگ زبانیں کبھی بولتے ہوں، معاشرتی یا سیاسی اسباب کی بنا پر ایک دوسرے کے ساتھ

رہنے سہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں تو ایک نئی زبان نشوونما پانے لگتی ہے اس کے اجزادوں کی زبانوں سے ترکیب پاتے ہیں۔ یہ نہیں ہوتا کہ کسی سمجھوتے کے ذریعے سے کچھ لفظ ایک زبان کے اور کچھ لفظ دوسری زبان کے لے کر مطلب پورا کیا جائے بلکہ الفاظ اور قواعد کے روپ میں یہ ترکیب عمل میں آتی ہے ایک زبان جو کسی حیثیت سے برتر زبان ہوتی ہے 'اساس بن جاتی ہے اور فطری انتخاب اور بقائے موزوں کے عمل کے مطابق زبان تشکیل پانے لگتی ہے۔

ایک اور بات یہ بھی ہوتی ہے کہ اجنبی زبان بولنے والے جب کسی نئے ملک میں بڑی تعداد میں جا کر آباد ہو جاتے ہیں تو وہ مقامی زبانوں میں سے کسی ایک زبان کو جو ان سے قریب ترین اور سہولت بخش ہوتی ہے اختیار کر لیتے ہیں۔ عرب جب ایران گئے تو انہوں نے یہی کیا۔ صوبہ فارس کی زبان کو انہوں نے اختیار کیا جس کی وجہ سے اس زبان کا ارتقا دوسری زبانوں کے مقابلے میں عمل میں آیا۔ اردو زبان کی صورت میں بھی یہی ہوا۔ باہر سے آنے والے اور نو آباد کار ترکوں، ایرانیوں اور عربوں نے ہندوستان کو اپنا وطن بنا لیا تھا۔ اکثروں نے یہیں شادی بیاہ بھی کیا تھا۔ اس لیے فطرتاً یہیں کی زبان ان کے گھر کی اور رفتہ رفتہ کاروباری زبان بن گئی۔“^۲

غزنوی عہد کے پنجاب کی زبان لاہوری (پنجابی) تھی جو پورے علاقے کا ذریعہ اظہار تھی۔ اس زبان پر ایرانی فتوحات اور حملوں کے بعد نئے لسانی اثرات مزید بڑھنے لگے تھے اور جب ۱۰۲۱ء میں غزنوی دور میں لاہور مرکز قرار پایا تو یہ اثرات مزید گہرے ہوتے ہوئے ایک نیا لسانی عمل ظاہر کرنے لگے۔ ترکی، عربی، فارسی، پنجابی اور مقامی اپ بھرنش کے باہمی ملاپ سے زبان کا ایک ایسا اسلوب تیار ہونے لگا جو مقامی آبادی اور نئے آباد کاروں کے لیے نیا ذریعہ اظہار بن گیا۔ یہ سماجی ضروریات کو پورا کرنے والا ذریعہ اظہار تھا۔ اس کی ابتدائی ساخت میں طویل مدت صرف ہوئی۔ پنجاب پر غزنوی حکومت کے قیام ۱۰۲۱ء سے لے کر دلی کی فتح ۱۱۹۳ء تک یہ عمل برابر جاری رہا۔

پنجاب کی غزنوی ریاست کا خاتمہ ۱۱۸۶ء میں ہوتا ہے اور اسی زمانے سے یہاں غوری عہد شروع ہو جاتا ہے۔ پنجاب میں مسلم حکومت کے استحکام کے بعد غوری نئی فتوحات کا سلسلہ شروع کرتے ہیں۔ غزنوی عہد نے پنجاب میں مسلمانوں کو ایک مستقل اور قوی سیاسی طاقت ثابت کر دیا تھا اور یہ علاقہ اب اتنا مضبوط ہو چکا تھا کہ شہاب الدین غوری کے قدم دلی کی طرف بڑھنے کا خواب دیکھتے ہیں۔ ۱۱۹۲ء میں ترائن کی جنگ میں پرتھوی راج غوری کے ہاتھوں شکست کھا جاتا ہے اور یوں شمالی ہند میں راجپوت طاقت بکھرنے کے بعد اگلے برس غوری کا غنماندہ سردار قطب الدین ایبک دلی فتح کر کے اپنے آقا کا خواب پورا کر دیتا ہے۔ ۱۰۲۱ء کا سن اردو زبان کی تاریخ میں اہم سمجھا جاتا ہے کہ اس سے پنجاب میں غزنوی حکومت کا آٹھار ہوتا ہے اور اس سے مسلمانوں اور مقامی لوگوں کی زبانوں کا اختلاط شروع ہو جاتا ہے۔ یہ اختلاط ایک سو پینسٹھ برس کے لگ بھگ جاری رہتا ہے۔ اس کے بعد ۱۱۹۳ء کا سن بے حد اہم قرار دیا جاتا ہے کہ اس سن میں ایک طویل عہد کے لسانی اختلاط کے بعد نئی زبان کا ابتدائی ہیولی دلی کی جانب چل پڑتا

ہے۔ ہم اسے نقل لسان کا پہلا مرحلہ قرار دیتے ہیں۔ نقل لسان میں وہ زبان دلی روانہ ہوتی ہے جو اس علاقہ میں باہمی ملاپ سے ذریعہ اظہار کی ابتدائی صورت اختیار کر چکی تھی۔ بقول پروفیسر محمود شیرانی:

”قطب الدین ایبک کے ساتھ جو لوگ ہجرت کر کے دہلی آ گئے ہیں، اگرچہ یوں تو ان میں مختلف اقوام شامل تھیں مثلاً ترک (جو بڑے عہدوں پر ممتاز تھے)، خراسانی جو مناصب دیوانی پر سرفراز تھے، خلجی، انغان اور پنجابی۔ لیکن ان میں زیادہ تعداد موخر الذکر کی تھی جو فوجی اور دیوانی خدمات کے علاوہ زندگی کے اور پیشوں اور شعبوں پر بھی متصرف تھے۔ اس سے قبل اشارہ کیا جا چکا ہے کہ سندھ میں مسلمانوں اور ہندوؤں کے اختلاط سے اگر کوئی نئی زبان نہیں بنی تھی تو غزنوی دور میں جو ایک سو ستر سال پر حاوی ہے، ایسی مخلوط یا بین الاقوامی زبان ظہور پذیر ہو سکتی ہے اور چونکہ پنجاب میں بنی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ یا تو موجودہ پنجابی کے مماثل ہو یا اس کی قریبی رشتہ دار ہو۔ بہر حال قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں اور ساتھ ہی ہندو اقوام بھی اس کو سمجھ سکیں اور جس کو قیام پنجاب کے زمانے میں وہ بولتے رہے ہیں۔“^۳

شیرانی کا یہ خیال ہے کہ اردو، دہلی کی قدیم زبان نہیں ہے بلکہ وہ مسلمانوں کے ساتھ دہلی جاتی ہے اور چوں کہ مسلمان پنجاب سے ہجرت کر کے جاتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ وہ پنجاب سے کوئی زبان اپنے ساتھ لے گئے ہوں۔^۴ ڈاکٹر زور بھی اسی خیال کو پیش کرتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ زبان ہندوستانی (اردو) کا ارتقا پنجاب ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ مگر اس نقطہ نظر کے ساتھ ساتھ ان کی ایک رائے یہ بھی ہے کہ اردو کے ماخذوں میں وہ زبان بھی شامل ہو سکتی ہے جو فتح دلی (۱۱۹۳ء) کے وقت دلی کے ارد گرد اور دواہ گنگ و جمن میں بولی جا رہی تھی۔ ڈاکٹر زور کا اشارہ مغربی اپ بھرنش کی طرف ہے:

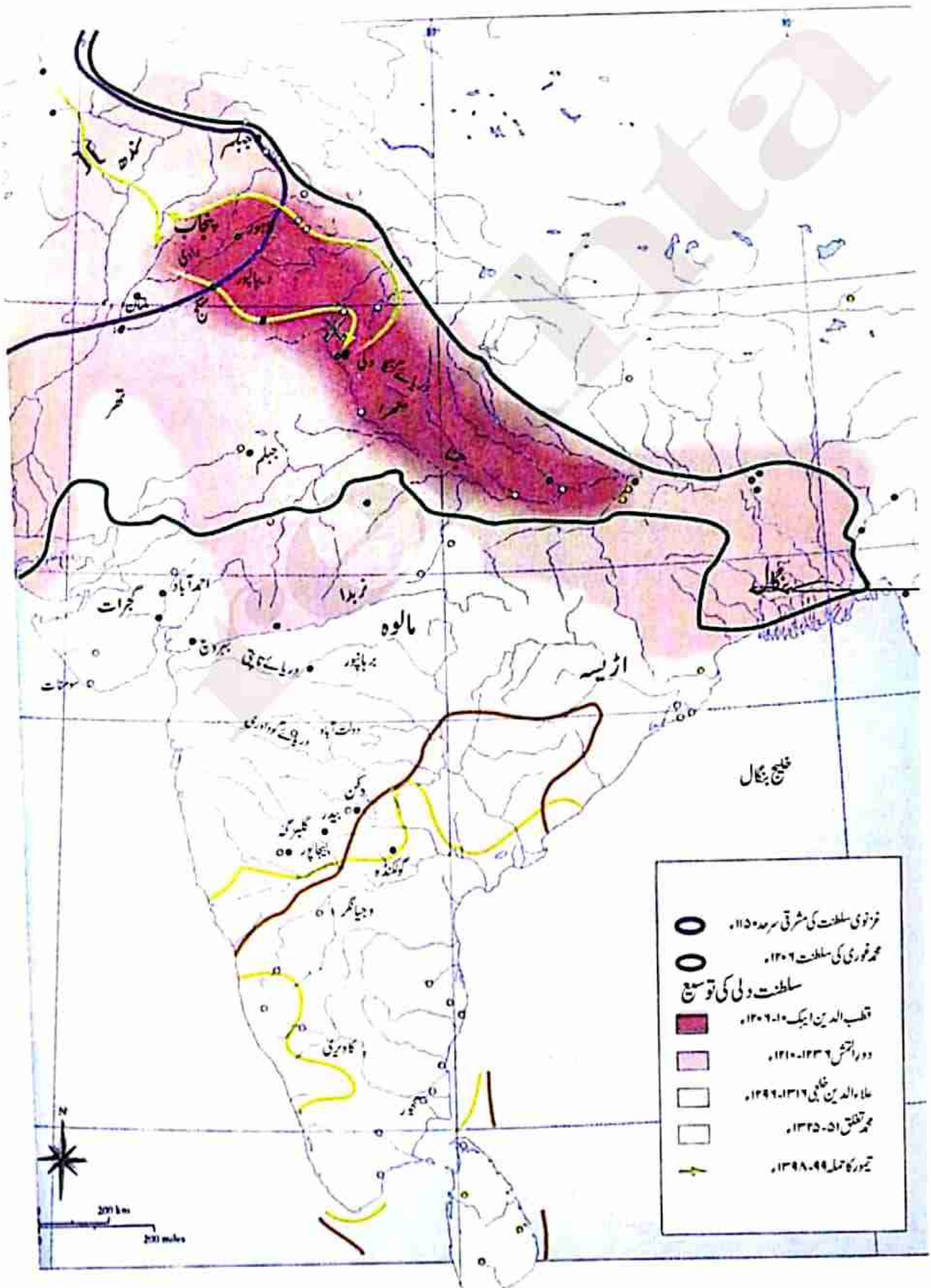
”اردو کا سنگ بنیاد دراصل مسلمانوں کی فتح دہلی سے بہت پہلے رکھا جا چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس نے اس وقت تک ایک مستقل زبان کی حیثیت نہیں حاصل کی جب تک مسلمانوں نے اس شہر کو اپنا پایہ تخت نہ بنالیا۔“

”اردو اس زبان سے مشتق ہے جو بالعموم نئے ہند آریائی دور میں اس حصہ ملک میں بولی جاتی تھی جس میں ایک طرف عہد حاضر کا شمال مغربی سرحدی صوبہ ہے اور دوسری طرف الہ آباد۔ اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارہویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی۔ مگر اس سے یہ تو ثابت نہیں ہوتا کہ وہ اس زبان پر مبنی نہیں ہے جو اس وقت دہلی کے اطراف اور دواہ گنگ و جمن میں بولی جاتی تھی۔ کیوں کہ ہند آریائی دور کے آغاز کے وقت پنجاب کی اور دہلی کے نواح کی زبانوں میں بہت کم فرق تھا۔“^۵

سنتی کمار چیٹر جی کے نظریے میں ڈاکٹر زور کی مطابقت ملتی ہے۔ وہ اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ -
 میں فتح دلی کے بعد جس نئی بولی کا سلسلہ شروع ہوا اس کی بنیاد پنجابی اور مغربی اتر پردیش کی مغربی اپ بھرنش پر تھی
 تاریخ کے سفر میں اب ہم اس مقام پر آ جاتے ہیں جہاں شمالی ہند میں ایک اور تبدیلی واقع ہوتی۔
 ۱۲۰۶ء میں قطب الدین ایبک اپنی بادشاہت کا اعلان دلی میں کرتا ہے اور خاندان غلاماں کا آغاز ہو جاتا ہے۔
 صورت یہ بنتی ہے کہ مرکز سلطنت دلی قرار دیا جاتا ہے اور یہ شہر ہندوستان کی تہذیب و ثقافت اور زبان کا نیا مرکز
 جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی لاہور کو ثانوی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ مگر لاہور سے ہجرت کر کے دلی جانے و
 کثیر آبادی بہ دستور اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ یہاں کے لوگ اپنے ساتھ جو تہذیبی، عسکری اور انتظامی تجربہ لائے
 اس کی بنیاد پر وہ دلی میں اہمیت کے حامل رہتے ہیں اور زبان کا وہ ابتدائی ہیولی جو ان کے ہم رکاب آیا تھا اب ایک
 لسانی عمل میں ڈھلنے لگتا ہے اور مستقبل کی اردو زبان وجود میں آنے کے لیے تیار ہونے لگتی ہے۔ چیٹر جی نے اس
 بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فاتحین کے جلو میں دلی آنے والے لوگوں کی بولی، جو دلی کے شمال اور شمال مغربی
 اضلاع کی بولیوں سے بہت سی چیزوں میں مطابقت رکھتی تھی نمونہ بن گئی اور اسی سے اس نئی کاروباری زبان کی ممتاز
 خصوصیات فراہم ہوئیں جو اس نئے دار السلطنت میں وجود پذیر ہوئی تھی اور جس کو وسطی علاقہ (ہندوستان) کے
 لوگ ہندیاے ہوئے ترکی، ایرانی اور مسلم پنجابی جن کی نئے آنے والوں میں بڑی تعداد تھی سبھی بولتے تھے۔^۸ یہ
 بات تاریخی حقیقت کے طور پر مسلمہ ہے کہ اردو زبان کے لسانی لا شعور میں پنجابی کی گونج آج بھی موجود ہے۔ یہ
 گونج سلاطین کے دہلوی دور میں بھی سنی جاسکتی ہے اور اس کے بعد دکن کے میدانوں میں بھی دکنی کی شکل میں اس
 گونج کو ہم برابر سنتے رہتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو کا آغاز پنجاب ہی سے شروع ہو چکا تھا
 لیکن اس کے ثانوی مدارج دو آہ، گجرات اور دکن میں تکمیل کو پہنچے۔ دلی میں یہ زبان ڈیڑھ سو سال تک رہنے کے
 بعد گجرات اور دکن کا رخ کرتی ہے۔

۱۱۹۳ء میں لاہور سے نقل لسان کی جو کاروائی ہوئی تھی وہ آنے والے ادوار میں دلی کے اندر مقامی اور
 نواحی علاقے کی زبانوں سے لسانی عمل اور رد عمل کی منزلوں سے گزرتی رہتی ہے۔ لاہور سے دار السلطنت دلی پہنچنے
 والا زبان کا ابتدائی ہیولی آہستہ آہستہ اپنی شکل و صورت ابھارنے لگتا ہے۔ مقامی زبانوں کے قریبی اثرات سے اس کی
 شکل و صورت بدلنے لگتی ہے۔ مگر موجودہ زمانے میں یہ بتانا مشکل ہے کہ کس ٹھیک ٹھیک وقت سے پنجاب کی اور
 نواح دلی کی زبان میں فرق پیدا ہونے لگا۔

۱۱۹۳ء کے بعد سلاطین کے دور میں اردو زبان دلی کے اندر اپنی نئی لسانی تشکیل کے ابتدائی دور سے
 گزرتی ہے اور رفتہ رفتہ زبان اس قابل ہو جاتی ہے کہ اس کا ابتدائی ادب بھی تخلیق ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں
 امیر خسرو کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ خسرو کی شکل میں زبان دہلوی کی ابتدائی نمود کا نمونہ دست یاب ہوتا ہے۔
 اردو زبان کے بارے میں ایک بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ اس زبان کی ابتدا، تشکیل اور ارتقا میں فوجی
 مہمات کا گہرا دخل ہے۔ اس زبان کا لسانی سفر ان فوجی مہمات کے زیر سایہ طے ہوتا رہا ہے۔ تاریخ کے صفحات پر



Source: Historical Atlas of Asia

نظر دوڑائیں تو قطب الدین ایک کی فتح دلی کے بعد پنجاب سے سپاہیوں کا ایک بڑا لشکر دلی میں اس دور میں داخل ہوتا ہے۔ جب خسرو خلجی خاندان کے تمام افراد اور سلطان مبارک شاہ خلجی کو اپریل ۱۳۲۱ء میں قتل کر کے دلی کی بادشاہت پر قبضہ کر لیتا ہے۔ اس کے چند ماہ ہی بعد پنجاب کا حاکم غازی ملک خلجی خاندان کی تباہی کا بدلہ لینے کے لیے خسرو پر حملہ آور ہوتا ہے اور اسے شکست دیتا ہے۔ اگست ۱۳۲۱ء میں امر کی فرمائش پر ملکی خلا کو پر کرنے کے لیے دلی کے تخت پر بیٹھتا ہے اور تاریخ میں غیاث الدین تغلق کے نام سے مشہور ہوتا ہے۔ اس تاریخی واقعہ کے بارے میں پروفیسر محمود شیرانی اس طرح سے روشنی ڈالتے ہیں:

”جب خسرو نمک حرام نے غداری کر کے خلجی خاندان کے تمام افراد کو قتل کر دیا اور خود تخت دہلی پر قابض ہو گیا، غازی ملک کی رگ حمیت حرکت میں آئی۔ وہ ایک بڑی فوج کے ساتھ دہلی کی طرف بڑھا اور خسرو نمک حرام سے اپنے آقاؤں کے خون کا بدلہ لے کر عام خواہش کے مطابق ۲۸ھ میں بادشاہ ہندوستان بن گیا اور غیاث الدین تغلق کے نام سے تاریخ میں مشہور ہوا۔ یہ اس کے افعال شریفہ کا انعام تھا کہ غازی کو تخت ہندوستان مل گیا۔ لیکن ہمارے لیے سب سے زیادہ دل چسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہو گا اور دہلی کے کوچہ و بازار میں ہر طرف پنجابی اور پنجابی بولنے والے نظر آتے ہوں گے۔ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہو گا جو دیپال پور سے اٹھ کر دہلی آباد ہونے کے لیے آگئے تھے۔ اگرچہ دہلی کے مسلمان اس سے پیشتر بھی کوئی ایسی ہی زبان بول رہے تھے، جو ان دیپال پوریوں کی زبان کے بہت قریب تھی۔“^{۱۳}

یہ زبان فوجی مہمات ہی کے نتیجے میں نقل لسانی پر مجبور ہوئی اور لاہور سے دلی پہنچی۔ اس کے بعد بھی ہم دیکھتے ہیں کہ عہد سلاطین کی فوجی مہمات کے نتیجے میں یہ زبان شمال سے جنوب کی سمت سفر طے کرتی ہے۔ سلطانی دور میں جنوب کی طرف مہمات کا آغاز عہد خلجی میں ہوتا ہے۔

دکن میں اردو زبان و ادب کی نمود اور ارتقا کا تعلق بالواسطہ طور پر برصغیر کے ان سیاسی حالات سے وابستہ ہے جو تیرہویں صدی میں اس سرزمین پر پیدا ہو رہے تھے۔ تیرہویں صدی کے آخر میں دکن کے بارے میں شمالی ہند کے توسیع پسندانہ عزائم کا بھرپور طور پر آغاز ہوا۔ نتیجتاً محاربات و معارک کا ایک نتیجہ خیز سلسلہ شروع ہو گیا۔ شمالی ہند اور دکن کے درمیان پہلے محاربے کی داستان کچھ اس طرح سے شروع ہوتی ہے:

۱۲۹۰ء میں دلی کے تخت سے سلاطین شمس کا آخری وارث رخصت ہوا اور جلال الدین فیروز شاہ خلجی تخت سلطنت پر جلوہ افروز ہوا۔ اس وقت سلطان کی عمر ستر سال کی ہو چکی تھی۔

جلال الدین خلجی کا بھتیجا اور داماد علاء الدین خلجی کڑھ کا صوبہ دار تھا۔ وہ اعلیٰ درجے کا منتظم، بے حد شجاع و

جرات مند انسان تھا اور ساتھ ہی ساتھ ازبس طالع آزمائو جوان تھا۔ اس کی ایک نظر بادشاہ کے بڑھاپے پر تھی اور دوسری نظر تخت سلطنت پر۔ وہ سلطان کے انتقال تک تخت کا انتظار کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس لیے ابتدائی طور پر منصوبہ بندی کرنے لگا۔ علاء الدین بہ خوبی جانتا تھا کہ دلی کے تخت تک پہنچنے کے لیے اسے فوج اور پیسے کی ضرورت ہے۔ ان ہی ایام میں اسے دکن کے علاقے دیوگیری کے تمول اور مال ودولت سے لدے ہوئے شاہی خزانوں کی خبر ملی۔ یہ وہ خزانے تھے جو صدیوں سے دیوگیری کے شاہی خاندان کی وراثت چلے آ رہے تھے۔ تخت دلی تک پہنچنے کی غلت کشاں کشاں علاء الدین کو دکن کے اس سب سے خوش حال علاقے میں لے گئی۔ دکن پر حملہ کی یہ واردات جلال الدین خلجی سے پوشیدہ رکھی گئی۔ ۱۲۹۶ء میں دیوگیری کی اس مہم میں علاء الدین کو کامیابی نصیب ہوئی اور وہ دیوگیری کے خزانوں کو سمیٹ کر لوٹ آیا۔

جلال الدین خلجی اس فتح سے بے حد متاثر ہوا اور علاء الدین کو مبارک باد دینے کے لیے کڑھ کی طرف آیا جہاں اسے علاء الدین کی طالع آزمائی اور شقاوت قلبی کا شکار ہو کر سفر آخرت اختیار کرنا پڑا۔
ضیاء الدین برنی دیوگیری کی دولت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”دیوگیر سونے، چاندی، جواہرات، موتیوں اور دیگر نفیس چیزوں سے بھرا ہوا تھا۔“ سلطان علاء الدین دیوگیر سے اس قدر سونا، چاندی، جواہرات، موتی، نفیس اشیاء، ریشم اور پتولہ (ریشم سے بنا ہوا کپڑا) ساتھ لایا کہ اگرچہ اب دو قرن سے زیادہ مدت اس کو گزر چکی ہے اور بادشاہوں کے عہد میں یہ تحویل اور تبدیلی کے موقع پر بہت زیادہ روپیہ خرچ ہوا ہے۔ پھر بھی ابھی تک سلطان علاء الدین کے لائے ہوئے جواہرات، موتی اور روپیہ خزانے میں موجود ہے۔“^{۱۳}

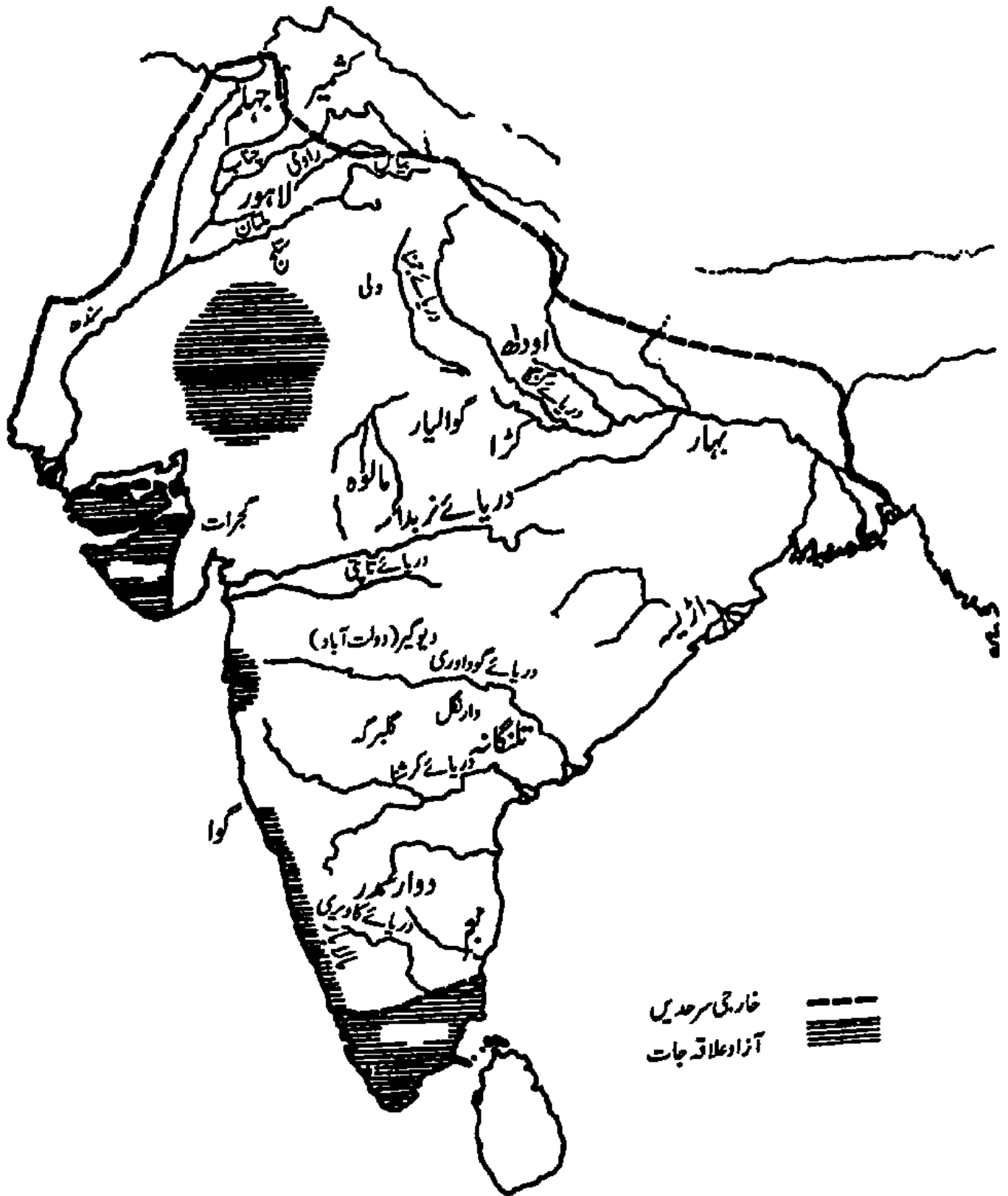
اس میں شک نہیں کہ دیوگیری کی دولت سے وہ تخت دلی تک پہنچ گیا اور ہندوستان میں ایک نئے بادشاہ کے نام کا اضافہ ہوا۔ مگر زبان کی تاریخ میں دیوگیری کی فتح ایک نئے لسانی مستقبل سے وابستہ ہو گئی۔ تاریخ کے اوراق پر پہلی بار دکن کے لوگوں نے شمال کے نئے لوگوں کی زبان سنی۔ اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ یہ ہی سیال سی زبان آئندہ صدیوں میں اس خطہ کی نہایت اہم زبان بن کر ابھرے گی اور یہیں کے لوگ اس کے سرپرست اور مربی ہوں گے۔
علاء الدین کو فتوحات کا جنون تھا۔ ۱۳۰۸ء سے ۱۳۱۳ء تک اس کا سپہ سالار ملک کافور دکنی مہمات میں مسلسل مصروف رہا۔ اس کا مشن دیوگیری کو دوبارہ فتح کرنا تھا کیوں کہ راجا باج گزاری نہ رہا تھا۔ ان مہمات میں ملک کافور کے سپاہی دیوگیری کو روندتے ہوئے وارنگل، دوار سمرا، معبر اور رامشورم تک جا پہنچے۔ اور یوں شمالی ہند کی زبان بولنے والے عام سپاہی دکن کے طول و عرض میں سفر کرتے گئے:

”علاء الدین اور ملک کافور کی دکن اور جنوب پر فوج کشی اور فتوحات نے قدیم مرہٹی، مملکو، کنڑی، تامل اور ملیالم بولنے والے لوگوں کی سرزمین میں شمال کی ایک نوخیز زبان کی اشاعت کے لیے راستہ کھول دیا۔ شمال سے جو فوجیں تازہ دم آتیں، وہ زیادہ تر ہندوستانیوں

افغانوں اور ترکوں پر مشتمل ہوتی تھیں۔ یہ لوگ دہلی اور اس کے اطراف میں رہتے ہوئے، اس زبان کو اختیار کر چکے تھے جو ان علاقوں میں تشکیل پائی تھی۔ اور جب وہ دکن اور جنوبی ہند آئے تو اسی زبان کو اپنے ساتھ لائے۔ پھر ان کے پیچھے، بہت سے تاجر، عہدہ دار اور ان کے خاندان آئے۔ اور سب سے اہم وہ صوفی آئے جن کے آنے کا مقصد جنوب میں اشاعت اسلام تھا۔ یہ صوفی زیادہ تر ملتان، لاہور، دہلی وغیرہ سے آئے تھے۔ وہ جنوب کی زبانیں نہیں جانتے تھے اور اپنے علاقے کی زبان ہی کو وہ تبلیغ اور ہدایت کے لیے استعمال کرتے تھے۔ ملک کافور نے جنوب میں کئی جگہ بڑی بڑی فوجی چھاؤنیاں قائم کر دی تھیں اور یہ فوجیں بھی اردو کے پرانے روپ کو دکن میں پھیلانے میں بہت معاون ثابت ہوئیں لیکن ان کا اثر تلنگانہ کرناٹک اور ملابار تک بہت کم پہنچا۔ وہ رفتہ رفتہ دیوگیر اور خلد آباد اور اس کے بعد بیجاپور تک پھیل گیا اور یہی مقامات ابتدائی اردو ادب کی نشوونما اور زبان کی تشکیل کا گہوارہ بنے۔^{۱۵}

یہ تھی شمال اور دکن کے درمیان ابتدائی معرکوں کی داستان۔ زبان کے اعتبار سے یہ معرکے نتیجہ خیز تو نہ ہو سکتے تھے مگر ان کے آغاز سے ایک نئے لسانی عمل کے پھیلنے کے امکانات ضرور پیدا ہونے لگے۔ چنانچہ جوں جوں دکن کے معاملات میں شمالی ہند کی دل چسپی بڑھتی گئی یہ امکانات بھی اسی حوالے سے بڑھتے چلے گئے۔ اور بعد ازاں جب شمال کی عسکری اور انتظامی قوت دکن میں مستقل طور پر قائم ہوئی تو زبان کی افزائش کا ایک نیا دور شروع ہو گیا۔

یہ نیا دور ۱۳۲۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ اس زمانہ میں سلطان محمد تغلق نے یہ تاریخی اعلان کیا کہ دلی کے بعد دیوگیر کو دوسرا مرکز سلطنت قرار دیا گیا ہے۔ بادشاہ نے فرمان جاری کر دیا کہ دلی کے تمام شہری، عورتیں، مرد، بچے، بوڑھے، جوان سب کے سب دیوگیر منتقل ہو جائیں۔^{۱۶} یہ اعلان دلی کی تاریخ میں ایک آشوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ پشت پر اہل دلی کے لیے یہ فیصلہ قیامت سے کم نہ تھا مگر قدیم اردو کی تاریخ میں یہ زمانہ بنیادی اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔ اس زمانہ میں دلی میں بننے والی زبان آبادی کی کثیر تعداد کے ساتھ دکن کی جانب ہجرت کرتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک قسم کی لسانی ہجرت کا دور بھی تھا۔ اور یہ ہجرت جس کے پیچھے آنسو بھی تھے اور آہیں بھی، اردو زبان کی تاریخ میں ایک بہت اہم واقعہ کی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔ اردو زبان کے لیے علاء الدین کی جنگی مہمات کے بعد یہ دوسرا اہم واقعہ تھا۔ اردو زبان کی تاریخ کے حوالے سے لاہور کے بعد نقل لسان کا یہ دوسرا مرحلہ تھا اور اس مرحلے سے اردو زبان و ادب کا ایک نیا باب شروع ہونے والا تھا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ کون سے عوامل و محرکات تھے جو محمد تغلق کو مجبور کر کے دکن کی سرزمین کی طرف لے گئے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ہندوستان کے مشرق، مغرب اور جنوب میں سلاطین دلی نے وسیع پیمانے پر فتوحات تو حاصل کر لی تھیں مگر ان علاقوں پر مستقل طور پر قبضہ برقرار رکھنا ایک مسئلہ بن گیا تھا۔ دکنی علاقوں کو بالخصوص مستحکم کرنے کی بہت ضرورت تھی مگر اس دور کے ذرائع نقل و حمل بے حد سست تھے۔ بغاوتوں کی صورت میں متعلقہ علاقوں تک پہنچنے میں بہت وقت صرف ہو جاتا تھا۔ اہم مسائل کو حل کرنے کے لیے سلطان اور علاقائی حاکموں کے درمیان رابطہ قائم کرنے



محمد بن تغلق کی سلطنت ۱۳۳۵ء میں
Source: Historical Atlas of India

میں بھی بہت تاخیر ہو جاتی تھی۔ فاصلہ کی وجہ سے سلطان اپنے صوبہ داروں پر اچھی طرح سے نگاہ بھی نہ رکھ سکتا تھا۔ اس کے علاوہ جب سلطان بغاوتوں کو فرو کرنے یا دیگر معاملات کے لیے دور دراز کے علاقوں کا سفر کرتا تو مرکز سلطنت لے لے وقفوں کے لیے اس کے بغیر کام کرنے پر مجبور ہوتا تھا۔ یہ صورت حال سلطنت کے لیے اچھی نہ تھی۔ ان حالات میں محمد تغلق نے مرکز سلطنت کے بارے میں غور و فکر شروع کیا۔ بہ قول فرشتہ سلطان کا خیال تھا کہ پایہ تخت کا سلطنت سے وہی تعلق ہونا چاہیے جو دائرے کے خطوط کا مرکز سے ہوتا ہے۔^{۱۷} چنانچہ سلطان محمد تغلق نے دیوگیر کا انتخاب اس لیے کیا تھا کہ اس مقام پر رہتے ہوئے وہ پورے ہندوستان پر نسبتاً آسانی سے قابو پا سکتا تھا۔ یہ وہی شہر تھا جسے خسرو نے ۱۳۲۲ء/۱۲ھ میں دیکھ کر یہ کہا تھا کہ یہ ”جنت“ ہے۔ اور اس شہر کی تعریف میں مثنوی ”صحیفۃ الادب صاف“ تصنیف کی تھی۔

اس میں شک نہیں کہ دلی میں مدتوں سے آباد خاندانوں کو محمد تغلق کے اس فیصلے نے جڑ سے اکھاڑ کر دیوگیر (دولت آباد) بھجوا دیا۔ اس آشوب کی داستان کا ایک حصہ برہان الدین نے بیان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ محمد تغلق کے فیصلے نے دلی شہر کو جو بغداد اور قاہرہ کا ہم پلہ بن گیا تھا، ویران کر دیا۔ یہاں تک کہ شہر کی آبادی اور ارد گرد کے قصبات میں کتے اور بلی کو بھی نہ چھوڑا۔^{۱۸}

ابن بطوطہ نے ایک اندھے کا بھی ذکر کیا ہے۔ جس کے بارے میں بادشاہ کا حکم تھا کہ اسے ٹھیسٹ کر دولت آباد پہنچا دیا جائے۔ چنانچہ وہ بے چارہ اندھا تغلق کے سپاہیوں کے ساتھ لاٹھی ٹیکتا کرتا پڑتا، ایک ٹانگ گنوا کر دولت آباد پہنچا تھا۔^{۱۹}

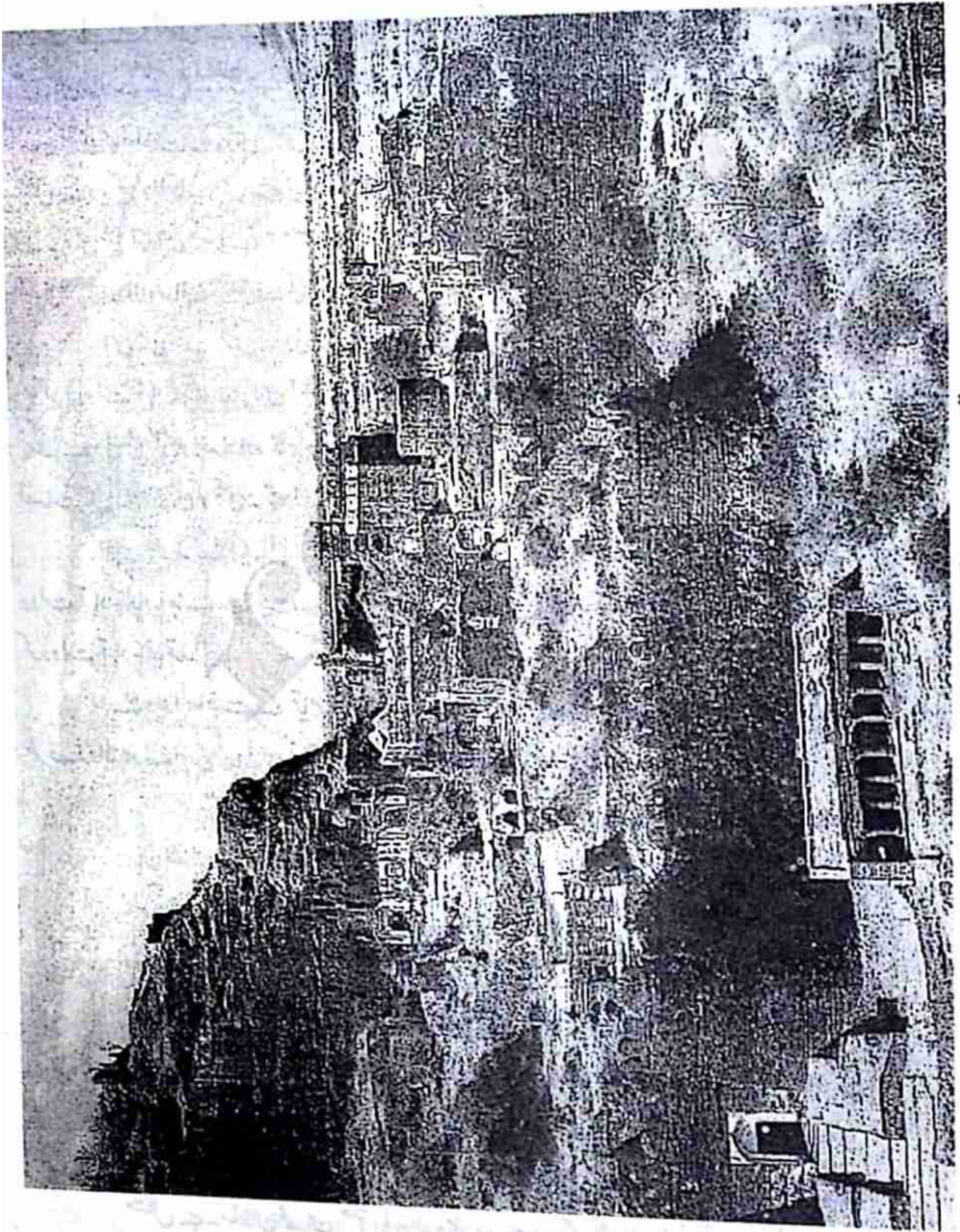
نئے دار السلطنت کے قیام سے دلی کے ممتاز علماء و فضلا، شعرا اور صوفیوں کے قافلے دولت آباد کی طرف روانہ ہوئے اور یوں دلی اور نواحی آبادی کا کثیر حصہ بادل ناخواستہ ہجرت کر کے دولت آباد جا بسا:

”ان آنے والوں میں بڑے بڑے صوفی تھے۔ ان میں قطب دکن حضرت شاہ برہان الدین غریب تھے، سید یوسف حسینی عرف سید راجا (شاہ راجو قتال) تھے جو حضرت گیسو دراز کے والد ہیں۔ ان کی حرم محترم بی بی رانی تھیں۔ مشہور فارسی شاعر اور اردو کے اولین شاعر امیر خسرو کے دوست میر حسن سجری تھے۔ خواجہ حسین، شیخ زین الدین تھے۔ یہ سب اردو بولنے والے تھے اور انہوں نے اپنے آثار بھی چھوڑے۔

حضرت برہان الدین غریب کے ساتھ ان کے مریدین اور معتقدین اور حضرت نظام المشائخ کے بہت سے مریدین کا بڑا مجمع آیا۔ مشہور ہے کہ زہاد کی چودہ سوپا لکیاں دولت آباد پہنچی تھیں۔ ان پاکی نشینوں کے ساتھ کتنے اور لوگ آئے ہوں گے۔ اس کا اندازہ بتانا مشکل ہے۔ سلطان محمد بن تغلق کی والدہ مخدومہ جہاں بھی تشریف لائی تھیں۔“^{۲۰}

محمد تغلق کے اس فیصلے سے دلی کی تہذیب و ثقافت کے ساتھ ساتھ اردو زبان اپنی ابتدائی صورت میں دکن جا پہنچی تھی۔ اردو کے حوالے سے یہ نقل لسان کا بہت بڑا عمل تھا۔ شمالی ہند سے پہلی بار آبادی کا اتنا بڑا حصہ

محمد بن تغلق کے نئے دارالحکومت دولت آباد (دیوگیر) کے آثار



جنوبی ہند میں منتقل ہوا تھا۔ دکن کی سرزمین پر شمالی ہند کی زبان بولنے والی آبادی کی آباد کاری سے ایک نیا لسانی عمل شروع ہوا۔ آہستہ آہستہ سماجی عمل بڑھنے سے دکن کی زبانوں سے ”زبان دہلوی“ کا میل ملاپ ہوا۔ اور مقامی بولیوں اور زبانوں کے اشتراک سے زبان دہلوی ایک نئی شکل اختیار کرنے لگی اور یہی شکل بعد ازاں ”دکنی“ کہلائی۔ جو ”قدیم اردو“ کی ابتدائی شکل ہے۔

دارالسلطنت کی تبدیلی کے بعد ہندوستان کی تاریخ میں ایک اور تاریخ ساز واقعہ محمد تغلق ہی کے دور میں پیش آیا۔ یہ واقعہ ’امیرانِ صدہ‘ کی بغاوت کا تھا۔ اس بغاوت سے برآمد ہونے والے نتائج نے ’دکنی‘ کی تخلیق میں نہایت اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس واقعہ کے پس منظر کو سمجھنے کے لیے چودھویں صدی کے نصف اول میں دکن کی تاریخ کا سفر طے کرنا ہو گا جس کا ذکر ہم آئندہ پہلی دور میں کریں گے۔

35784

حوالے

- ۱- سنیتی کمار چیٹرجی، ہند آریائی اور ہندی، عتیق احمد صدیقی، مترجم: (دلی: ترقی اردو بورڈ، ۱۹۸۲ء) ۱۵۸
- ۲- عبدالقادر سروری، اردو کی ادبی تاریخ (سری نگر: گلشن پبلشرز، ۱۹۸۷ء) ۵۵-۵۳
- ۳- محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء) ۵۸
- ۴- شیرانی، پنجاب میں اردو، ۸
- ۵- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات (لاہور: پنجند اکیڈمی، ۱۹۸۷ء) ۸۶
- ۶- مذکورہ حوالہ، ۸۳
- ۷- چیٹرجی، ہند آریائی ہندی، ۱۶۲
- ۸- مذکورہ حوالہ
- ۹- زور، لسانیات، ۸۵
- ۱۰- زور، ۸۵
- ۱۱- فرشتہ، تاریخ فرشتہ، عبدالحی خواجہ، مترجم: (لاہور: بک ناک ۱۹۹۱ء) جلد اول، ۳۹۷
- ۱۲- فرشتہ، ۳۰۱
- ۱۳- شیرانی، پنجاب میں اردو، ۶۰
- ۱۴- ضیاء الدین برنی، تاریخ فیروز شاہی، ڈاکٹر معین الحق، مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۱ء) ۳۳۰-۳۳۹
- ۱۵- سروری، ادبی تاریخ، ۷۷-۷۶
- ۱۶- فرشتہ، جلد اول، ۳۱۷
- ۱۷- فرشتہ، جلد اول، ۳۱۶
- ۱۸- برنی، فیروز شاہی، ۶۷۳
- ۱۹- ابن بطوطا، سفر نامہ ابن بطوطا، مولوی محمد حسین، مترجم: (لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۶ء) ۱۶۰
- ۲۰- سروری، ادبی تاریخ، ۸۳-۸۲

شمالی ہند میں ابتدائی زبان و ادب کا جائزہ

مسعود سعد سلمان لاہوری

شمالی ہند میں اردو کے سلسلہ میں ہمیں جس قدیم ترین شاعر کا نام ملتا ہے وہ مسعود سعد سلمان لاہوری ہے۔ وہ غزنوی دور کا شاعر ہے۔ اس کا زمانہ حیات ۱۱۲۱ء-۱۰۳۸ء ہے۔ محمد عوفی نے ”لباب الالباب“ میں مسعود سعد سلمان کے عربی، فارسی اور ہندی دیوان کا تذکرہ کیا ہے۔^۱ حسن اتفاق سے اس کے دیوان کا ذکر امیر خسرو کے ہاں بھی موجود ہے۔ خسرو نے اس کے فارسی دواوین کے ساتھ ہی اس کے دیوان ہندوی کا بھی ذکر کیا ہے۔ خسرو نے اس کا تذکرہ ۱۲۹۴ء میں ”غرة الکمال“ میں کیا تھا۔^۲ جب کہ مسعود سعد سلمان کی وفات کو ایک سو تہتر برس گزر چکے تھے۔ امیر خسرو کے بیان میں ایسی کوئی شہادت نظر نہیں آتی کہ اس نے مسعود سعد کا دیوان خود دیکھا تھا۔ غالباً خسرو کا ماخذ کوئی دستاویزی روایت ہوگی۔

بہر حال یہ ایک تاریخی روایت ہے کہ مسعود سعد سلمان لاہوری نے ”دیوان ہندوی“ مرتب کیا تھا۔ مسئلہ صرف یہ ہے کہ خسرو نے ”ہندوی“ سے کیا مراد لیا تھا۔ کیا اس سے مراد پنجابی دیوان تھا؟ یا پنجابی فارسی ترکی اور دیگر مقامی بولیوں کے لسانی اختلاط سے لکھا جانے والا دیوان تھا جسے ہم ”قدیم اردو“ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند کا کہنا ہے کہ یہ وہی زبان ہوگی جو گیارہویں صدی عیسوی میں لاہور میں رائج رہی ہوگی یہ زبان نکلی آپ بھرنش اور قدیم پنجابی کے بیچ کی رہی ہوگی۔^۳ لیکن ایک اہم بات جو اس مسئلہ میں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ پنجاب میں مسلم آباد کاروں نے اپنے تخلیقی وجود کے اظہار کے لیے مقامی بولیوں کو استعمال کرنا شروع کر دیا تھا اور پہلے پہل یہ تجربہ پنجاب کی سر زمین پر ہوا تھا۔

مسعود سعد سلمان لاہوری کی وفات (۱۱۲۱ء-۵۱۵ھ) کے بعد شمالی ہند میں قدیم اردو (ہندوی) کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ طویل مدت تک ادبی منظر نامہ میں کوئی حرکت نظر نہیں آتی۔ ایک مسلسل خاموشی چھائی رہتی ہے۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اگر مقامی زبان میں اس قدر استطاعت اور قدرت تھی کہ اس میں مسعود سعد محض اشعار ہی نہیں دیوان تک تخلیق کر سکتا تھا تو پھر اس کے بعد خاموشی کے کیا معنی ہیں؟ قیاس یہی کہتا ہے کہ مسعود

سعد کی روایت کا سلسلہ آگے ضرور چلا ہوگا۔ نئے شعر منظر پر آئے ہوں گے لیکن ایام کی گردش سے ان کا کلام ہم تک نہ پہنچ سکا۔ ممکن ہے اب بھی کسی گوشہ گم نامی میں ان شعر کا کلام پڑا ہو اور کسی محقق کا منتظر ہو اور آنے والے ایام میں یہ کلام دریافت ہو جائے۔

بابا فرید

(۱۲۶۶ء-۱۱۷۳ء)

حضرت بابا فرید گنج شکر، چشتیہ سلسلہ کے صوفیائے کبار میں تھے۔ آپ کی تاریخ پیدائش ۱۱۸۸ء-۵۸۴ھ ہے۔ اردو زبان میں آپ کا ذکر خیر ان کی شاعری کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔ بابا صاحب کا جو کلام ہم تک پہنچا ہے وہ کئی صدیوں کی زمانی تبدیلیوں کے باعث کچھ کچھ ہو چکا ہے۔ اس لیے لسانی طور پر وہ اس قدامت سے محروم ہے کہ جس کی توقع کی جاسکتی ہے۔ ان کے کلام کے بارے میں ایک اختلاف یہ بھی ہے کہ کیا یہ کلام ان کا ہے یا فرید ثانی کا ہے۔ ان مباحث کے لیے ڈاکٹر گیان چند کی تاریخ ادب اردو، جلد اول سے رجوع کیا جاسکتا ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ گرنتھ صاحب میں موجود بعض اشلوک بابا فرید، کے ہو سکتے ہیں مگر وہ کون سے ہیں یہ کہنا مشکل ہے۔ بابا فرید کا کلام صوفیانہ پند و نصائح کا مجموعہ ہے۔ اس میں زندگی سے حاصل ہونے والے تجربات کا انچوڑ ہے۔ جگہ جگہ وہ حیات و کائنات کے بارے میں اپنے مشاہدات کا اظہار کرتے ہیں۔

امیر خسرو

(۱۳۲۵ء-۱۲۵۳ء)

خسرو اگرہ کے ایک چھوٹے سے قصبے پٹیالی میں ۱۲۵۳ء-۶۵۱ھ میں پیدا ہوئے۔ خسرو کی پیدائش کے وقت ہندوستان کے ماضی اور حال پر نظر دوڑائیے تو غزنوی سپاہیوں کو لاہور میں آباد ہوئے سوا دو سو برس سے زیادہ عرصہ بیت چکا ہے۔ قطب الدین ایبک کے لشکر کو دلی میں داخل ہوئے اکٹھ برس گزر چکے ہیں اور مسجد قوت الاسلام اور قطب مینار کی تعمیر گزشتہ نصف صدی میں ہو چکی تھی۔

خسرو کے عہد میں ہندوستان کے اندر مسلمانوں کی نئی تہذیب چار بڑے مظاہر میں واضح طور پر نظر آرہی تھی۔ اس تہذیب کا پہلا بڑا مظہر سلطنت دلی کی شکل میں تھا جس کے اقتدار کے سرچشمے سے دیگر مظاہر پروان چڑھ رہے تھے۔ مسجد ”قوت الاسلام“ اور ”قطب مینار“ اس نئے تمدن کی ابتدائی علامتیں تھیں جو اس سرزمین پر نمودار ہوئی تھیں اور وحدانیت کے اس تصور کو پیش کر رہی تھیں جو مستقبل میں یہاں فروغ پانے والا تھا۔ اس تہذیب کا تیسرا بڑا مظہر صوفیائے کرام کی خانقاہوں اور درگاہوں کی شکل میں تھا۔ لاہور، پاکپتن، ملتان اور دلی روحانی روشنی کے مراکز بن چکے تھے جہاں سے ہزاروں انسان شب و روز صوفیانہ مسلک کی ہدایات سے فیض یاب ہوتے

تھے۔ ان علاقوں میں چشتی اور سہروردی سلسلے کے صوفیاء روحانی روشنی کے منافع کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس تہذیب کے چوتھے مظہر کی نمود اظہار و ابلاغ کی سطح پر ہوئی تھی۔ قطب الدین ایبک کے زمانے میں پنجاب سے ہجرت کر کے دلی جانے والے سپاہی اور سرکاری کارندے اپنے ساتھ زبان کا ایک نیا پودا بھی لائے تھے۔ یہ پودا اب دلی اور اس کے نواحی علاقوں کی زبانوں سے لسانی پوند کا شمر لارہا تھا جسے آنے والے ادوار میں اردو کا نام ملنے والا تھا اور اسی لسانی ثمر کی بدولت اردو زبان و ادب میں خسرو کا نام لازماً ہونے والا تھا۔

خسرو کی پیدائش سلطان ناصر الدین محمود کے دور میں ہوئی تھی۔ ان کے بچپن نے غیاث الدین بلبن کی تخت نشینی (۱۲۶۵ء) کا عہد دیکھا تھا۔ ان کے والد دلی سلطنت کے معتمد عسکری سالار تھے۔ خسرو ابھی آٹھ برس کے تھے کہ والد کی وفات ہوئی۔ بعد ازاں ان کی پرورش ان کے نانا عماد الملک نے کی جو سلطنت دلی کے نہایت اہم رکن سمجھے جاتے تھے۔ روایت ہے کہ خسرو کے نانا نو مسلم راجپوت تھے۔ اس طرح خسرو کی ماں ہندی الاصل خاتون تھی۔ انھیال کے اس پس منظر کا مستقبل میں خسرو کے تخلیقی عمل، فکر و دانش، ہندوستانی تہذیب و ثقافت اور مذاہب کی تفہیم پر گہرا اور دور رس اثر پڑا۔ مسعود سعد سلمان کے بعد وہ پہلے ہندوستانی شاعر تھے جنہوں نے ہندوستان کو ہمدردی اور دل چسپی سے بڑھ کر عشق کی حد تک قبول کیا تھا۔ ان کی شخصیت میں ہندی اور وسط ایشیائی تہذیب و ثقافت کا ایک امتزاج پیدا ہو گیا تھا۔ اسی امتزاجی رویے کے تحت انہوں نے مذہب اسلام اور ہندومت میں مشابہتوں اور مغالمتوں کی راہ تلاش کی۔ عالمانہ سطح پر وہ دونوں مذاہب کے درمیان ممکنہ حد تک تضادات کی خلیج کو پائنے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں۔ ہندومت کو امیر خسرو نے نہایت ہمدردانہ طور پر دیکھا ہے۔ انہوں نے ویدوں کے تصور وحدانیت کو نمایاں کرتے ہوئے اسے مسلم وحدانیت کے قریب لانے کی سعی کی ہے اور ہندو دیوی دیوتاؤں کا جواز خالق کل کے مظاہر کہہ کر تلاش کیا ہے۔ خسرو کے اس دانشورانہ تجربے کے یہ حصے دیکھیے:

ستارہ پرستوں نے سات خداؤں کا یقین کیا۔
لیکن وحدت شناس ہندو اس کے منکر ہیں۔
عنصریوں نے چار خداؤں کو مانا۔ ہندوؤں نے کہا کہ
خالق ایک ہی ہے اور وہ اسی بات پر قائم ہیں۔
قوم مشبہ (تشبیہ پسندوں کا گروہ) تشبیہ کی جانب گیا۔
اور اہل ہند اس سے پاک و منزہ ہیں۔
ایک دوسرے گروہ نے نور اور ظلمات کو دل سے خدا مانا۔
(لیکن) ہندوؤں نے ان عقائد سے ناتہ توڑ لیا۔
جہاں تک معبود کے متعلق اہل ہند کا عقیدہ ہے
وہ اس کے بے مثل اور برحق ہونے کے معترف ہیں۔
(یعنی کسی کو اس کا مثل قرار نہیں دیتے)

البتہ وہ پتھر، گھوڑا، گدھا، سورج، (گھانس پھوس)

ان چیزوں کو پوجتے ہیں۔ تو محض بر بنائے اخلاص اور ضرورت پوجتے ہیں^۵۔
مفاہمت کی سعی اور تہذیبی دریافت کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کی ایک سیاسی سطح بھی ہے۔ یہ حکم رانی کی سطح ہے۔ اس مقام پر ان کی شخصیت ہندوستان میں مسلمانوں کی حکم رانی، استحکام اور فتوحات کی خواہاں ہے۔ یہاں پر خسرو اسلام کی سر بلندی اور برتری کے لیے کوشاں ملتے ہیں۔ یہ خسرو کے سیاسی اسلام کی ایک سطح ہے۔ عزیز احمد نے خسرو کی شخصیت کے ان ہی پہلوؤں کو دیکھ کر یہ لکھا ہے کہ خسرو کی وفاداری، سیاسی اسلام اور باطنی اسلام میں بٹی ہوئی تھی۔ وہ بالکل ان دوسری کشاکش کے مثل تھی جن کا تعلق ایک طرف ہندوستانی ماحول اور ہندوستان کی پرکشش زندگی و مناظر سے تھا اور ساتھ ساتھ ہندومت سے مخاصمت نیز ہندوستان کی مسلم حکومت کے خلاف فوجی و سیاسی مزاحمت سے تھا۔^۶ پروفیسر محمد مجیب، خسرو کی سیاسی وفاداری کو ان کے مذہبی جنون سے تعبیر کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ اس کی توجیہ کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔

اس میں کوئی کلام نہیں کہ خسرو کی وفاداری منطقی طور پر سلطنت کے ساتھ تھی۔ اس وفاداری کی ایک سطح ذاتی تھی۔ ذاتی سطح کا ان کے جاہ و منصب اور دنیاوی معاملات و مراعات سے تعلق تھا جو ان کو سلطنت کی طرف سے حاصل تھے اور جماعتی سطح پر وہ سلطنت کے مجموعی استحکام اور اقتدار کے وفادار تھے کیوں کہ اسی سبب سے ان کو ذاتی مناصب میسر آ سکے تھے۔ مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہندوستان کی سر زمین کے ساتھ بھی ان کی وفاداری لازوال اور بے مثال تھی۔ ہندوستان کی دھرتی سے ان کو عشق تھا۔ یہاں کے زمینی مظاہر کو دیکھ کر ان کے قلب و نظر میں شادمانی پیدا ہوتی تھی۔ وہ یہاں کے موسموں، پھلوں، پھولوں، پیڑوں، زمین و آسمان اور انسان سے بہت پیار کرتے تھے۔ خسرو کے آدرشی حسن کا مسکن سمرقند و بخارا یا ایران و خراسان نہیں تھا۔ ہندوستان ہی کے سبزہ رنگ، سانولے سلونے حسن کو وہ حسن بے مثال سمجھتے تھے۔ خسرو ہندوستان کے سبزہ رنگ حسن کے شیدا ہیں۔ کہتے ہیں کہ یہ سبزہ رنگ لالہ و نرسین کے رنگ سے بہتر نظر آتا ہے۔ بہشت کے طاؤس کا یہی رنگ ہے۔ ستاروں کی زینت بھی اسی رنگ کی وجہ سے ہے۔ اہل بہشت کی پوشاک کا بھی یہی رنگ ہے۔ بہار کی رونق بھی اسی رنگ سے قائم ہے۔

خسرو کی باطنی دنیا میں مسلک سلوک کی بہ دولت سرمستی کی جو کیفیات ملتی ہیں، ان کا سرچشمہ خواجہ نظام الدین اولیا کی درگاہ تھی جسے چشتی سلسلہ کے مراکز میں نہایت اہم مقام حاصل تھا۔ حضرت خواجہ کی وہ درگاہ کیا تھی؟ اور یہاں ذوق و شوق کا کیا منظر تھا؟ آئیے ذرا دیکھتے ہیں:

”سلطان المشائخ کی درگاہ کسی زاہد خشک کی خانقاہ نہیں بلکہ ایک ایسے صاحب دل کی تربیت گاہ تھی جو ذوق و نظارہ جمال کے ساتھ ساتھ ذوق گوش نغمہ بھی رکھتا تھا۔ ان کا جماعت خانہ موسیقی کا ایک بہت بڑا مرکز تھا۔“^۸

”شیخ نظام الدین کا جماعت خانہ ایک ادب گاہ جمالیات بھی تھا۔ اس زمانے کے کسی بھی ایسے شاعر کے لیے جو کچھ مذاق تصوف بھی رکھتا ہو اس کی تربیت شاعری کے لیے اس کا اس درگاہ سے

گزرنا ضروری تھا۔ اس درس گاہ کی ہر محفل سماع ایک محفل شعر و نغمہ، طرب گاہ و وجدان تھی۔ ہر شے شکیست میں ڈھلی ہوئی، آہنگ حرف ہو یا کوئی قص، ان کے عرفان سرالہ اور آگہی بے خودی کا کیا کہنا۔ اس آستان کا ہر شاعر معرفت وحدت الوجود میں ڈوبا ہوا تھا۔“

اور یہ اسی درس گاہ کی عطا کردہ باطنی سرمستی تھی جو خسرو کو درس گاہ خواجہ میں محور قص کر دیتی تھی۔ سیرالہ کے مصنف میر خورد نے ایک ایسے ہی عالم کی تصویر اس طرح کھینچی ہے:

”کاتب حروف کو خوب یاد ہے کہ سلطان غیاث الدین تغلق کے عہد میں مجلس سماع جماعت خانے کی چھت پر منعقد ہوئی تھی اور اس مجلس میں سلطان المشائخ کے مرید اور عزیز موجود تھے۔ امیر خسرو کھڑے ہوئے تھے اور سلطان المشائخ کسی تکلیف کی وجہ سے کھاٹ پر بیٹھے ہوئے تھے۔ حسن بھمدی اس مجلس سماع میں یہ شعر پڑھ رہا تھا:

سعدی! تو کیستی کہ در آئی دریں کند
چنداں فتادہ اند کہ ما صید لا غریم

حضرت سلطان المشائخ پر اس شعر نے اثر کیا اور رونے میں مستغرق ہو گئے۔ خواجہ اقبال خادم کھاٹ کے سرہانے کھڑے ہوئے تھے اور ایک باریک کپڑے سے رومال پھاڑ پھاڑ کر سلطان المشائخ کو دیتے جاتے اور سلطان المشائخ ان رومالوں سے آنسو پونچھتے جاتے تھے اور آپ ان رومالوں کو حسن بھمدی کی طرف پھینکتے جاتے تھے۔ شیخ سعدی نے کیا اچھا کہا ہے:

ناودان چشم رنجوران عشق
مگر فرد ریزند بخوں آید بجو
شاد باش اے مجلس روحانیاں!
تا خوردن ایں مے کہ من مستم بو

جب ایک گھڑی گزر گئی اور سماع فرد ہوا، امیر خسرو کے صاحبزادے امیر حاجی نے امیر خسرو کی یہ غزل پڑھنی شروع کی۔ جب اس شعر پر پہنچے:

خسرو! تو کیستی کہ در آئی دریں شمار
کیس عشق تیغ بر سر مردان دیں زدہ است

اس شعر کے سننے سے سلطان المشائخ پر پھر وہی کیفیت طاری ہوئی۔ الغرض ہر مرتبہ کہ امیر حاجی اس شعر کو مکرر پڑھتے، تو سلطان المشائخ ایک رومال امیر حاجی کی جانب اور ایک رومال امیر خسرو کی جانب پھینکتے جاتے تھے۔ جب حسن بھمدی قوال نے سلطان المشائخ کو اس عالم میں دیکھا، تو اس نے شیخ سعدی کے وہ اشعار، جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے، پڑھنا شروع کیے۔ اس موقع پر سلطان المشائخ نے خواجہ موسیٰ بن مولانا بدر الدین اسحاق کو، جو شیخ شیوخ العالم

کے نواسے ہیں، سماع کے لیے اشارہ کیا۔ خواجہ موسیٰ سلطان المشائخ کے قدموں پر سر رکھ کر اٹھے اور ایک گھڑی تک وجد کر کے سلطان المشائخ کے قدموں پر سر رکھا اور بیٹھ گئے۔ سلطان المشائخ پر بدستور گریہ اور ذوق سماع طاری تھا۔ سبحان اللہ! وہ وقت بھی کتنا اچھا اور کتنا عجیب تھا۔ میں نے سلطان المشائخ کا جو ذوق اس وقت دیکھا اس کی یاد میرے دل کی گہرائیوں سے مرتے دم تک فراموش نہیں ہو سکتی اور سلطان المشائخ کا وہ ذوق جو میں نے اس دن دیکھا تھا اس کی آرزو میں اور سلطان المشائخ کی یاد میں جان دوں گا۔ انشاء اللہ تعالیٰ۔“^{۱۰}

خسرو کے تخلیقی کمالات میں فارسی کے پانچ دیوانِ خمسہ نظامی کے جواب میں پانچ مثنویاں اور اس کے علاوہ بھی متعدد مثنویاں اور نظم و نثر کے دیگر فن پارے شامل ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ میں ان کی اہمیت ان کے ”ہندوی کلام“ کی وجہ سے ہے۔ شمالی ہند کی تاریخ میں وہ ہندوی (اردوئے قدیم) کے اولین شعرا میں شمار کیے جاتے ہیں۔ خسرو کے اس کلام کے بارے میں ان کا اپنا بیان یہ ہے کہ انہوں نے ہندوی میں جو اشعار کہے تھے وہ دوستوں کی خدمت میں پیش کر دیے تھے۔ ”عہد جدید تک خسرو کا کلام جن مخطوطوں کے ذریعے سے پہنچا ہے ان کا زمانہ دو ڈھائی صدیوں پر محیط ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ خسرو کی ہندوی کے شعری آثار زمانہ وسطی کے مخطوطات میں نہیں ملتے ہیں۔ استاد کے ضعیف ہونے کی وجہ سے ان کا کلام متنازعہ فیہ سمجھا گیا ہے۔ ۱۹۴۴ء میں جب حافظ محمود شیرانی نے خسرو سے منسوب مشہور زمانہ کتاب ”خالق باری“ کو داخلی اور خارجی شہادتوں کی بنیاد پر خسرو کی تصنیف ماننے سے انکار کر دیا تھا تو اردو کے حلقوں کے لیے اس صدمے کا برداشت مشکل معلوم ہوتا تھا۔ ”خالق باری“ پر مباحث کا سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ زمانی تحریف والحاق اور فنی اسقام کو تسلیم کرتے ہوئے دور جدید کے محققین از سر نو تحقیق کے بعد اسے خسرو ہی کی تصنیف ثابت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے یہ ہے کہ ”خالق باری“ بنیادی طور پر خسرو ہی کی تصنیف ہے۔“^{۱۱} گوپی چند نارنگ کی بھی یہی رائے ہے۔“^{۱۲} ممتاز حسین ۱۹۷۶ء میں اس رائے کا اظہار کر چکے تھے^{۱۵} اس سلسلے کی آخری رائے ڈاکٹر گیان چند کی ہے۔ ”تاریخ ادب اردو“ کی جلد اول (اشاعت ۱۹۹۸ء) میں وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

”یہ ماننا پڑے گا کہ خسرو نے خالق باری ضرور لکھی لیکن موجودہ نسخے کی ناقص فنی ہیئت، لسانی اغلاط اور ادبی کم مائیگی کے پیش نظر موجودہ ہیئت کو خسرو سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا بنیادی ڈھانچا خسرو نے نظم کیا جس میں کثرت سے الحاق، ترمیم و تحریف ہوئی۔“^{۱۶}

”خالق باری“ کے علاوہ خسرو سے منسوب دوسرے کلام کو بھی خسرو کی ملکیت سمجھنے میں مشکلات درپیش ہیں۔ ۱۸۸۰ء میں محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ میں خسرو سے منسوب جو شعری سرمایہ فراہم کیا تھا اس کی سند کے مسئلے پر بھی گزشتہ ساٹھ ستر برس سے مباحث کا سلسلہ جاری ہے۔ رشید حسن خان یہ کہتے ہیں کہ جب تک قطعی طور پر یہ طے نہ کر لیا جائے کہ وہ کون سا کلام ہے جو امیر خسرو سے منسوب ہو سکتا ہے اس وقت تک کچھ

اندازہ نہیں کیا جاسکتا اور نہ کوئی بات کہی جاسکتی ہے۔^{۱۷} خسرو کے کلام کا زیادہ حصہ پہیلیوں، نمکریوں، اُخمل، ڈھکوسلے اور دوغنے پر مشتمل ہے۔ محمود شیرانی کی نظر میں یہ اصناف گیارہویں صدی ہجری میں مروج رہی ہیں۔^{۱۸} یعنی ان خسرو کے عہد سے تعلق نہیں بنتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ”آب حیات“ میں پیش کردہ خسرو کے سارے کلام کو مسترد کر دیا تھا۔^{۱۹} ۱۹۸۷ء میں گوپی چند نارنگ نے دلی سے ”امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن ذخیرہ اشپرنگر“ مرتب کر کے شائع کیا تھا۔ اسی کتاب کا پاکستانی ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوا تھا۔ اس ایڈیشن میں نسخہ برلن کی ایک سو پچاس پہیلیاں شائع کی گئی ہیں۔ پہیلیوں کے بارے میں ۱۸۵۲ء میں خود ڈاکٹر اشپرنگر کا جو خیال تھا اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خسرو کی پہیلیوں کا غالب حصہ قریبی زمانے سے تعلق رکھتا ہے اور مشکل سے دس فیصد پہیلیاں خسرو کی کہی جاسکتی ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ اس رائے سے اتفاق کرتے ہیں۔^{۲۰} خسرو کے باقی ماندہ متنازعہ فیہ کلام کے بارے میں بھی انہوں نے جائزہ لیا ہے اور کلام کے جن حصوں کو دورِ حاضر کے محققین نے مستند قرار دیا ہے۔ نارنگ نے ان کی تفصیلات کتاب کے آخر میں فراہم کر دی ہیں۔^{۲۱}

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں دیکھا جائے تو معتبر استدلال کی عدم موجودگی میں کلام خسرو کا مسئلہ الجھا ہوا ہے۔ کچھ محققین کلام کی صداقت سے انکار کرتے ہیں مگر کچھ ایسے بھی ہیں جو اس کو اعتبار کا درجہ دیتے ہیں۔ اس صورت حال میں ایک حقیقت ایسی ضرور ہے کہ جس پر سب کو اتفاق ہے اور وہ یہ ہے کہ خسرو نے ہندوی کلام کہا تھا۔ اتفاق سے اس سلسلے میں خسرو کا اپنا بیان محفوظ رہ گیا ہے جس میں انہوں نے مختصر سے ہندوی کلام کی طرف اشارہ کیا تھا۔

یہ ہر حال موجودہ صورت میں خسرو کا جو کلام ملتا ہے اسے دیکھ کر کلام خسرو کے لسانی متون سے تو اختلاف کیا جاسکتا ہے اور یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ وقت کے بے رحم تھپیڑوں نے ان کی شاعری کے حقیقی لسانی رنگ کو زائل کر دیا ہے اور آج جو کچھ ہمارے سامنے ہے سات سو برس پہلے اس حالت میں نہیں تھا۔ مگر اس شاعری کے عوامی رنگ کے ساتھ خسرو کی محبت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس شاعری میں تہذیب و ثقافت کی رنگ آمیزی موجود ہے۔ مقامی طرزِ احساس کا رنگ ایک ہلکے پھلکے لوک انداز میں نظر آسکتا ہے اور یہ واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ہندوی میں امیر خسرو کے تخلیقی سرچشموں کے منابع برصغیر سے باہر سرقد و بخارا میں یا خراسان میں نہیں بلکہ اسی سرزمین کے مظاہر میں تھے۔ امیر خسرو کی ہندوی پہیلیوں کو محض تفریح کی چیز نہ سمجھنا چاہیے۔ ان میں تیرہویں اور چودھویں صدی کے برصغیر کی وہ روح بول رہی ہے جو زندگی کو پرامن اور خوش گوار بنانے کا فریضہ انجام دیتی تھی۔ ان چیتانوں میں عوامی انداز کے ہلکے پھلکے اشارے ہیں۔ یہاں خسرو کی حیثیت اس شاعر کی نہیں ہے جس نے فارسی کے پانچ دیوان لکھے اور بہت سی مثنویاں۔ اور جو اپنی طرز کا بے مثال شاعر سمجھا جاتا ہے۔ یہاں وہ خسرو موجود ہے جو عام ہندوستانی انسان ہے اور زندگی سے بھرپور ہے اور اس زندگی کی تہذیب کو وہ مختلف شکلوں میں دیکھتا رہتا ہے۔ وہ محبت کرنے والا باپ ہے جو اپنی اولاد کی دل چسپی اور تفضیل طبع کے لیے چیستان بناتا رہتا ہے۔

ہم یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ ہندوی کلام کی سند سے قطع نظر امیر خسرو برصغیر کی ہند اسلامی تہذیب میں ایک اساطیری شخصیت کے طور پر کئی صدیوں سے زندہ ہیں۔ ان سے منسوب کلام کی لوک

روایت نے ان کو ایک ہر دل عزیز شخصیت بنائے رکھا ہے اور ان کے صوفیانہ تشخص نے ان کو ایک بے مثل صوفی کی حیثیت دے رکھی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ محققین کے اعتراضات کے باوجود امیر خسرو برصغیر کی لوک ثقافت اور ہندو اسلامی تہذیب کا ایک انتہائی معتبر نام ہے۔

پندرہویں صدی میں ہندوستانی اور اسلامی تہذیب کے امتزاج سے ایک نیا فکر اور نیا شعور جنم لے رہا تھا۔ پندرہویں صدی کے بطن سے امتزاجی تہذیب اور ثقافت کا نیا رنگ برصغیر میں پھیل رہا تھا۔ یہ صدی انسانوں کے ساتھ محبت اور پیار کی صدی ہے۔ اسی صدی میں امتزاجی ثقافت کا ایک شعری نابغہ پیدا ہوتا ہے۔

کبیر

(پیدائش ۱۴۷۰ء - ۱۴۴۰ء کے درمیان)

پندرہویں صدی وہ زمانہ ہے جب ناتھ چنتی اور سادھو سنت ہندوستان میں ذات پات کے خلاف مجموعی طور پر آواز بلند کرتے ہوئے انسانی مساوات کا پرچار کر رہے تھے۔ صدیوں سے پسے ہوئے ہندوستانی سماج کے غریب عوام کے لیے بحیثیت انسان زندہ رہنے کی امید پیدا ہو رہی تھی۔ برہمنوں کے بنائے ہوئے غیر انسانی سماج کے خلاف باتیں کرنے والے صوفی سنتوں کی عوامی حلقوں میں بہت پذیرائی ہو رہی تھی۔ یہ لوگ 'پیار' محبت اور شانتی کے گیت گا کر دکھی انسانیت کو گلے لگا رہے تھے۔ مورتی پوجا کی جگہ خدا کی وحدانیت کا تصور پیدا ہو رہا تھا۔ شکر اچار یہ کے ویدانتی فلسفے اور صوفیا کے پھیلانے ہوئے وحدانیت کے تصور کو ہندوستانی سماج قبول کر رہا تھا۔ درحقیقت یہ وہ دور تھا جب ہندو اسلامی تصورات کے میل ملاپ سے زندگی اور مذہب کا ایک امتزاجی تصور جنم لے رہا تھا۔ اسلام کے کئی صدیوں کے اثرات سے وحدانیت 'مساوات اور صوفیانہ افکار کے باعث ہندی معاشرہ فکری تبدیلیوں کے عمل سے گزر رہا تھا اور تاریخی عمل سے ایک نئی تحریک جنم لے رہی تھی۔ تاریخ میں اس تحریک کو "بھگتی" کا نام دیا جاتا ہے۔ ہمارا ممدوح کبیر اسی تحریک کے علم برداروں میں سے تھا۔ پندرہویں صدی میں اس کی سوچ نے ہندوستانی معاشرے کو ایک نئی فکری دنیا سے آشنا کیا تھا اور آنے والی صدیاں اس کے آزادانہ باطنی تصورات سے مسلسل متاثر ہوتی رہیں۔ کبیر اپنے عہد پر سب سے زیادہ اثر انداز ہونے والا انسان تھا۔

کبیر کی زندگی کے حالات و واقعات تاریخ کے اندھیرے میں ہیں حتیٰ کہ ہم اس کی صحیح تاریخ پیدائش اور تاریخ وفات بتانے سے بھی قاصر ہیں۔ محض قیاسات کی بنیاد پر اس کے سال پیدائش اور وفات کا تعین کیا جاتا ہے۔ کبیر کے دو بڑے محققوں پنڈت چترویدی اور ڈاکٹر واڈی وائل (Dr. Vaidville) کے بقول کبیر کا یقینی سال پیدائش بتانا ممکن نہیں مگر زیادہ امکان یہ ہے کہ وہ ۱۳۹۸ء میں پیدا ہوا اور ۱۴۳۸ء میں وفات پا گیا۔^{۲۲} روایت ہے کہ بچپن میں جب اس کا نام رکھنے کا موقع آیا تو قاضی کو بلایا گیا۔ قاضی نے قرآن سے نام دیکھے تو اکبر اور کبیر برآمد ہوئے۔ کبیر کے

ماں باپ جولا ہے تھے اس لیے یہ نام خاندان کے سماجی مقام سے بہت بلند سمجھے گئے مگر آخر کار کبیر نام تجویز ہوا۔^{۲۳}

کبیر کی پیدائش کا واقعہ بھی ماورائی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے چیلوں اور عقیدت مندوں نے کبیر کو عام انسان نہیں رہنے دیا بلکہ اسے ایک دیومالائی شخصیت کا روپ دینے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کی پیدائش کے واقعات میں ایسی دیومالائی داستانیں تراشی گئی ہیں کہ جن سے کبیر ایک ماورائی مخلوق کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ کبیر پٹھویوں نے چوں کہ اسے رفتہ رفتہ ایک اوتار کی حیثیت دے دی تھی لہذا اوتار کے اوصاف کے مطابق کبیر کو ایک برتر مخلوق بنانا ضروری تھی۔ اوتار عام انسانوں کی طرح ماں کے پیٹ سے جنم نہیں لیتا اور وہ پانچ عناصر کی تخلیق نہیں ہوتا جب کہ اوتار کا جسم پوتر اور آسمانی ہوتا ہے۔ اوتار دنیا میں اپنی مرضی سے وجود میں آتے ہیں۔ ان کے وجود نہ پیدا ہوتے ہیں اور نہ مرتے ہیں۔ وہ امر ہیں۔^{۲۴} کبیر پٹھویوں نے کبیر کو خالق کل (ستیہ پرش) سمجھنے سے بھی گریز نہ کیا جسے ”صاحب“ کہا گیا ہے۔ یہ صاحب خود کبیر کی شکل میں اتر ا تھا۔^{۲۵} کبیر کا معتمد چیلاد ہرم داس خدا اور کبیر کے درمیان مماثلت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کبیر قادر مطلق کا اوتار ہے جس نے عالم میں خود کو ہویدا کیا تھا۔^{۲۶} چنانچہ کبیر کو برتر اوتار ثابت کرنے کے لیے یہ روایت بیان کی گئی کہ کبیر روشنی کے ہالے کی صورت میں لہر تارا تالاب میں کنول کے پھول پر بچہ کے طور پر پایا گیا تھا۔ ایک اور روایت کے مطابق کبیر سکھ دیو (Sage) کا اوتار تھا۔ لہر تارا کے تالاب میں گنگا سے ایک سیپ بہہ کر آئی تھی اور کنول کے ایک پتے پر سیپ کے کھلنے سے ایک معصوم بچہ برآمد ہوا تھا۔ یہ کبیر تھا۔^{۲۷} اسی بچے کو ایک بے اولاد مسلمان جوڑے نیر اور نیر نے پالا تھا۔ ہندوستان میں کبیر پٹھویوں کی چھتیس گڑھ شاخ نے کبیر کو ایک ماورائے فطرت کردار بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔^{۲۸}

کبیر کی تعلیمات میں سب سے اہم شے مذہب عشق کا پرچار اور ادیان کی وحدت کا تصور تھا۔ وہ یہ سمجھتا تھا کہ اصل ذات خالق کل کی ہے اور اسی کی طرف مذاہب سفر کرتے ہیں۔ وہ ہندوستانی حوالے سے اسلام اور ہندو مت میں ممکنہ حد تک تضاد ختم کر کے ایک نئی وحدت پیدا کرنے کی دھن میں تھا۔ ڈاکٹر تارا چند اس کے دینی مشن کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ لکھتے ہیں:

”کبیر ایسے مذہب عشق کا علمبردار تھا جو جملہ مذاہب کو اور نسلوں کو ایک ہی مسلک میں منسلک کر دے۔ اس نے اسلام اور ہندوؤں کے مذاہب کی ان باتوں کو رد کر دیا تھا جو اس جذبہ محبت کے منافی تھیں۔ نیز فرد کی حقیقی روحانی بہبود میں اہمیت نہ رکھتی تھیں۔ اس نے دونوں مذاہب کے مشترک عناصر اور باہمی مشابہتوں کا انتخاب کیا۔ اس نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے فلسفیانہ تصورات، اذعان اصول اور شعائر مذہب کے مابین بہت سی مماثلات پائیں۔ وہ سنسکرت اور فارسی مصطلحات بھی استعمال کرتا تھا اور ویسی زبانوں کی دونوں شکلیں یعنی ریختہ اور ہندی بھاشا بھی۔ کبیر نے مذہب کی باطنیت کو سب سے قابل قدر قرار دیا اور دونوں مذاہب کے ظواہر رسمیات کو بالکل بے لاگ ہو کر مذموم ٹھہرایا۔ اس نے دونوں مذاہب کی درمیانی تقسیموں کو اوارا تا ترک کر دیا اور ایک درمیانی راہ کی تعلیم دی۔“^{۲۹}

یہ درمیانی راہ کیا تھی اور کبیر نے اس راہ کو کن تصورات سے مربوط کیا تھا اس کا اظہار کبیر نے خود کئی جگہ کیا ہے۔ کبیر کی ایک ساکھی میں اس راہ کا منظر بے خودی کی حالت میں ملتا ہے:

”ہندو مندر میں جاتے ہیں اور مسلمان مسجد میں لیکن کبیر اس جگہ جاتا ہے جہاں ہندو مسلم دونوں جانے ہوئے ہیں۔ دونوں ادیان دو شاخیں ہیں اور ان کے بیچ سے ایک شاخ پھوٹتی ہے جو دونوں سے آگے نکل گئی ہے۔ کبیر نے دونوں مذاہب کی رسومات کو چھوڑ کر ایک بلند تر راستہ اختیار کیا۔ اگر تم کہو کہ میں ہندو ہوں تو صحیح نہیں اور اگر کہو کہ میں مسلمان ہوں تو یہ بھی صحیح نہیں۔ میں عناصر خمسہ کا وہ مرکب جسم ہوں جہاں وہ غیبی (Unknown) کار فرما ہے۔ بالیقین مکہ معظمہ کا شی ہو گیا ہے اور رام رحیم ہو گیا ہے۔“^{۳۰}

کبیر کی اپنی سوچ میں ایک نیم پیغمبرانہ انداز موجود تھا۔ کہیں کہیں وہ عجز کے اظہار سے گزر کر ایک برتر آواز میں انسانوں سے مخاطب ہوتا ہے اور زمین پر اپنے وجود کے مقاصد کی وضاحت کرتے ہوئے اپنی نیم پیغمبرانہ حیثیت کا اعلان کرتا ہے:

”میں خدائے مطلق (Avigat) کا بندہ ہوں اور میں اس کے پرستاروں کو نجات دلانے آیا ہوں۔ میں نے اپنے زبانی اقوال کے ذریعے دنیا کو وہ تعلیم دی ہے جس پر مہر صداقت ثبت ہے۔ دنیا گرفتار مصیبت تھی، تمام انسان موت و زیست کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے اور کسی کو دار عقیقی کا سراغ نہ ملا تھا۔ ان حالات میں قادر مطلق نے مجھ کو اس لیے بھیجا کہ میں دکھادوں کہ اول کیا ہے اور آخر کیا ہے۔“^{۳۱}

کبیر کے متعلق ایک عام رائے یہ ہے کہ اس نے اسلام اور ہندومت میں موافقت پیدا کرنے کی کوشش کی اور دونوں مذاہب کے امتزاج سے ایک مرکب مسلک بنانے کے لیے راستہ نکالا۔ یہ قول ڈاکٹر وزیر آغا، کبیر نے مسلمانوں اور ہندوؤں کو ”مذہبی“ اکائی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔^{۳۲} اس مقصد کے لیے اس نے دونوں مذاہب کے روایتی اور فردی ڈھانچے پر سخت تنقید کی مگر ان کے وہ اصول اختیار کیے جو وحدت، محبت، اخلاقیات اور مساوات کا درس دیتے تھے۔ یہ رائے ایک طرح سے درست بھی ہے مگر کبیر کے امتزاجی مسلک کا ایک اور رخ بھی ہے۔ کبیر کی تمام تر سعی کا جائزہ لیجیے تو انسان اور انسانیت کے لیے اس کی محبت برحق ہے مگر اس کے مجموعی کام کو دیکھیے تو یہ ایک طرح سے اسلام کو انڈین بنانے (Indianization) کی مخلصانہ کوشش ہے۔ کبیر کے امتزاجی مسلک میں صوفیانہ روایت، انسانی محبت، مساوات اور واحدانیت کی حیثیت نہایت اہم ہے۔ مجموعی طور پر اس کے مسلک پر ہندومت کی چھاپ ہے۔ یہ قول عزیز احمد:

”کبیر نے ہندومت کو نئے قالب میں ڈھالنے کی جو تجویز پیش کی تھی، وہ ہندو فلسفیانہ فکر کی خاص افزائش کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس کی لغت اس کی وجودیاتی تشریح اور اس کے تصور کائنات وغیرہ سب کی بنیاد ہندو تھی۔ مگر نتھاولی کی صوفیانہ زبان قریب

قریب سب کی سب ہندو مذہب کی تھی جس نے سنت 'انہد اور زرنجن کے تصورات یوگا سے اور سنیا، مان اور انمان 'تھ یوگا سے مستعار لیے۔ نظریہ کرم اور تناخ میں اس کا برابر یقین رہا۔ ویسٹ کاٹ کہتا ہے کہ "کبیر کے تفکر کا پورا پس منظر ہندو ہے۔ خدا کے لیے اس کا محبوب نام "رام" تھا۔ اپنے تمام ویشنو پیش روؤں کی طرح وہ آداگون سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا اور نجات کا راستہ خلوص و محبت سے مملو پوجا پاٹ کے ذریعے حاصل کرنا چاہتا تھا۔ قدیم دیومالا میں ایسی بہ کثرت مثالیں ملتی ہیں۔ ہندو شلیٹ (ترمورتی) برہما، وشنو اور شیو وجود کی اجتماعی تنظیم میں برابر کار فرما ہیں۔

اس کی تعلیمات کے متعلق اس کے ہم عصر صوفیائے عظام کے رد عمل کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ شیخ عبدالحق دہلوی نے اپنے جد محترم کے اس جواب کو قلم بند کیا ہے جو ان کے ایک بیٹے نے ان سے پوچھا تھا کہ کبیر کو جو ایک توحید پرست تھا، مسلمان سمجھنا چاہیے یا کافر؟ ان کا جواب یہ تھا کہ "یہ ایک راز ہے جس کا سمجھنا دشوار ہے۔ اسے سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے۔" ۲۳

کبیر کی شاعری پندرہویں صدی کے ہندوستان کی روحانی اور فکری فضا میں تخلیق ہوئی ہے۔ اس عہد کا ہندوستان بھگتی اور پریم کی آوازوں سے گونج رہا تھا۔ کبیر کی شاعری میں عشق کو زندگی کی سب سے اہم قدر قرار دیا گیا اور اسے معرفت کا سب سے موثر ذریعہ سمجھا گیا۔ ۲۴

کبیر نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے جس زبان کو استعمال کیا، وہ بھوج پوری تھی۔ اس کا وطن بنارس تھا۔ اس لیے اس علاقے کی زبان اس کے شعری اسلوب پر حاوی ہے۔ کبیر نے پریم اور معرفت کے تجربے کے لیے خاص طور پر اس زبان کو استعمال کیا ہے۔ کبیر کی عشقیہ شاعری میں بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں عشق کا انبساط مادی حوالے سے بھی نظر آتا ہے۔ اگرچہ کبیر چنتی اسے روحانی ملازموں اور علامتوں کی صورت میں قبول کرتے ہیں۔ اس کی شاعری میں اس قسم کا ایک نمونہ :

یہ آنکھیاں السانی

پیا ہو سچ چلو

کھبا پکڑی پنگ اس ڈولنی

نہ بولے مدھربانی

پھولن سچ بچائی جورا کھیو

پیا بنا کھلائی

دھیرے ٹھاؤں دھرو پلنگا پر

جاگتہ نند جیٹھانی

کہتے کبیر سنو بھائی سادھو

لوک لاج بھلائی

”اے میرے محبوب میری آنکھیں خند سے بوجھل ہو رہی ہیں ‘آجا‘ ہم دونوں
بستر پر چلیں ‘محبت سے سرشار میرا جسم تنہی کی مانند کانپ رہا ہے۔ میں دو بیٹھے شہد بھی نہیں
بول سکتی۔ بستر پر آہستہ سے پاؤں رکھنا ‘میری نند اور جیٹھانی اب تک جاگ رہی ہیں۔ کبیر کہتے
ہیں سنو بھائی سادھو لوگوں کی باتوں اور آوازیں سننے کی وجہ سے محبوب سے ملنا بھی مشکل ہو
گیا ہے۔ اپنے محبوب میں جذب ہونے میں شرم آرہی ہے۔“ ۳۵

یہ کبیر کی عشقیہ ”پریم لیلہ“ ہے جہاں پریم کا ابدی کھیل کھیلا جاتا ہے جہاں انسانی ذات پریم کے اثر سے
بے خودی کی لازوال حالتوں میں موجود ملتی ہے۔ ایک وجدانی آواز کی پکار سے انسانی ذات اضطراب مسلسل کی بے
چینیوں سے گزرتی ہے اور محبوب کو پالینے کی زبردست خواہش ہر لمحے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے:

ہم سوں رہیا نہ جائے مرلیا کے دھن سن کے
بن بسنت پھول اک پھولے بھنورا سدا بولائے
سمگن گرجے بجری چکے اٹھت ہے بلور
بگست کنول میگھ برسانے چت وت پر بھوکی اور
تاری لاگی تہاں من پہنچا گیب دھجا پہرائے
کہیں کبیر آج پران ہمارا جیوت ہی مر جائے!

مرلی کی دھن سن کر مجھ سے رہا نہیں جاتا‘ میں یہاں ٹھہر نہیں سکتی‘ مجھے ابھی
اسی وقت اس جانب جانا چاہیے کہ جس جانب سے مرلی کی آواز آرہی ہے
سرلی آواز اس کی بانسری کی ہے‘ اس جانب جانا چاہیے کہ جہاں
سال بھر کنول کھلے رہتے ہیں اور شہد کی نکھیوں کی آواز مسلسل سنائی دیتی
ہے جہاں آسمان ہر وقت بادلوں سے بھرے ہوتے ہیں اور ان کے
درمیان بجلی کی تیز روشن لکیریں دکھائی پڑتی ہیں اور بارش ہوتی رہتی
ہے اور کنول کھلتے رہتے ہیں۔ میرے اندر میرے وجود میں ہلچل سی
ہے‘ ایک لہر سی اٹھتی ہے‘ میں کانپ کانپ جاتی ہوں‘ اپنے محبوب
کو پانے کے لیے بے چین ہو جاتی ہوں‘ کانپنے لگتی ہوں۔ میرا
ذہن وہاں پہنچ جاتا ہے کہ جہاں میرے مالک کا جھنڈا لہراتا رہتا ہے‘
اے میرے محبوب میری موت کا بس یہی لمحہ ہونا چاہیے۔ اسی لمحے
میں مر جاؤں تو کتنا اچھا ہو! ۳۶

کبیر کا وہ کلام جو عوام میں بالعموم مقبول اور مشہور ہے، وہ وہ ہوں کی شکل میں ہے۔ وہ کبیر کے زمانے میں ہندی کی مقبول صنف تھی۔ کبیر زندگی کی عمومی سچائیوں کو دوہے کی صورت میں بیان کرتا ہے۔ وہ اپنے دور کے سماجی اور اخلاقی تجربے کی بنیاد پر جو نتائج اخذ کرتا ہے، ان کے اظہار کا ذریعہ بھی دوہا ہی ہے۔ کبیر کے دوہے برصغیر کے عام لوگ موقع بہ موقع پسند و فصاحت کے طور پر آج بھی سناتے رہتے ہیں۔ کبیر کے اخلاق آموز دوہوں میں زندگی کے لیے رشد و ہدایت کا سامان موجود ہے۔ وہ اپنے پیروکاروں کو زندگی کی اچھائی برائی اور اونچ نیچ سے آگاہ کرتا ہے۔ وہ عام زندگی کے لیے ایک بہت سادہ اور عملی قسم کا اخلاقی نظام مرتب کرتا ہے۔ چوں کہ اس کے مخاطب عوام تھے اس لیے اپنے دوہوں میں وہ وقت طلب مضامین بیان نہیں کرتا بلکہ ان ہی کی سطح پر آکر حیات انسانی کی بنیادی سچائیوں اور بھلائی کے کاموں کی تلقین کرتا ہے۔ وہ بالکل شیخ سعدی کی طرح مصلح کار و پدھار لیتا ہے اور نیکی بدی کے بارے میں درس ہدایت دیتا ہے۔ اس طرح وہ ہمیں ایک ہم درد معلم اخلاق نظر آتا ہے جو عام آدمی کی زندگی کو اخلاقی سطح پر بہتر بنا کے معاشرے کے مجموعی ڈھانچے کو سنوارنے کا خیال کرتا ہے۔ کبیر کی شاعری کالب و لہجہ بے حد موثر ہے۔ اس کا دلی اخلاص قاری کو فوراً اپنی پکڑ میں لے لیتا ہے۔ اس کے کلام میں لہجہ آہنگ اور ترنم کی وہ سادگی ہے جو فوراً دلوں میں اتر جاتی ہے۔ بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز سے بیان کرنے پہ قادر ہے کہ وہ صداقت بن کر ہمارے اندر گھر کر لیتا ہے۔^{۳۷}

سکھیا	سب	سنار	ہے	کھاوے	اور	سوے
دکھیا	داس	کبیر	ہے	جاگے	اور	رودے

کبیرا	سنت	سادھو	کی	جیوں	گندھی	کا	باس
جو	کچھو	گندھی	دے	تو	بھی	باس	سباس

پانی	ملے	نہ	آپ	کو	اورن	بکست	چھیر
اپنی	من	نسبیل	نہیں		اور	بندھاوت	دھیر

برا	جو	دیکھن	میں	چلا	برا	نہ	ملیا	کوے
جو	دل	کھوجوں	آپنا		تو	مجھ	سا	برا

پاہن	پوچے	ہری	ملیں	تو	میں	پوچوں	پہار
تا	تیں	یہ	چاکی	پس	کھائے	سنار	

مگن مگر جی برے ای
پیوں دس دے دامن
بادل بھیجے
مگر داس
بکھیر کیر

ہیرت ہیرت ہے عکس
بوند سانی سدر میں
رہا کیر
ہر آئی
سوکت ہیری جانی

جب میں تھا تب ہری نہیں
پریم گلی اتی ساکری
اب ہری ہے میں ناہیں
تا سے دو نہ سہیں^{۳۸}

کیر کے شعری مجموعے ”شبداولی“ میں ایسا کلام بھی موجود ہے جو مندرجہ بالا دو ہوں کے مقابلے میں کافی صاف ہے۔ اس کلام پر برج اور بھوج پوری کے اثرات بہت کم ہیں۔ حیرت انگیز حد تک یہاں اس کی زبان منجھی ہوئی ہے اور بالکل اردو معلوم ہوتی ہے۔ اسے عوامی زبان کہہ سکتے ہیں۔ چونکہ کیر کے کلام میں الحاقی حصہ بھی موجود ہے اس لیے ایسے صاف شعری نمونوں کو دیکھ شک و شبہ کی گنجائش بھی پیدا ہوتی ہے:

مال جنہوں نے جمع کیا سوداگر ہارے جاتے ہیں

اونچا نیچا محل بنایا جائیٹھے چو بارے ہیں

صبح تک تو جاگے رہنا شام پکارے جاتے ہیں

جگ کے رستے مت چل پیارے ٹھگ یا پار گھیرے ہیں

اس مگر کے بچ مسافر اکثر مارے جاتے ہیں

بھائی بند اوکھم قبیلہ سب ٹھگ ٹھگ کے کھاتے ہیں

آیا جم جب دیا نگار اصف الگ ہو جاتے ہیں

جو رو کون کھسم ہے کس کا کون کسی کے ناتے ہیں

کہیں کیر جو بندگی غافل کال انہیں کو کھاتے ہیں^{۳۹}

حضرت نوشہ گنج بخش اور ”گنج الاسرار“

۱۹۶۳ء میں مہد مغلیہ کے مشہور صوفی بزرگ حضرت نوشہ گنج بخش (م ۱۶۵۳ء) کے نام سے، نوشاہی

سلسلے کے ایک صوفی شرافت نوشاہی نے مثنوی ”گنج الاسرار“ شائع کی تو اس سے اردو ادب کی دنیا میں ایک خوش گوار

حیرت پیدا ہوئی اور اسے اردو ادب کی گمشدہ کڑیوں میں سے ایک اہم کڑی کی دریافت قرار دیا گیا۔ ”گنج الاسرار“ کی اشاعت سے خاصا حوصلہ افزا رد عمل ظاہر ہوا جس سے متاثر ہو کر شرافت نوشاہی نے ۱۹۷۵ء میں حضرت نوشہ گنج بخش کا شعری مجموعہ ”انتخاب گنج شریف“ شائع کیا۔ اس کتاب کی اشاعت سے موصوف کو پنجاب میں اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر قرار دیا گیا۔

۱۹۷۰ء کی دہائی کے وسط میں جب ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی ادب، لاہور نے شائع کی تو حضرت نوشہ کو اردو ادب کی اس وقیع تاریخ کا حصہ بنا دیا گیا تھا۔ جالبی نے اس رسالہ پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کے اسلوب کو دیکھ کر جو رائے قائم کی وہ یہ تھی:

”زبان و بیان صاف ہے بلکہ اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بعد میں کسی مرید باصفانے اپنے مرشد کے خیالات سالکان طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دیئے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقامات حاجی بادشاہ ۱۱۰۷ھ / ۱۶۹۵ء، ثواب المناقب ۱۱۲۶ھ / ۱۷۱۳ء، تذکرہ نوشاہیہ ۱۱۳۲ھ / ۱۷۲۹ء، تحائف قدسیہ ۱۱۸۶ھ / ۱۷۷۲ء میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ ان کی زبان بارہویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔“

۱۹۸۲ء میں پنجاب یونیورسٹی کی صد سالہ تقریبات پر ”اور پھیل کالج میگزین“ کا ایک خصوصی شمارہ شائع ہوا جس میں خورشید احمد خان کا مقالہ ”نوشہ گنج بخش سے منسوب اردو کلام کی اصل حقیقت“ شائع ہوا۔ اس مقالہ میں یہ دعویٰ کیا گیا تھا کہ ”گنج الاسرار“ اور ”انتخاب گنج شریف“ کو حضرت نوشہ صاحب کی تخلیق نہیں کہا جاسکتا ہے۔ ”گنج الاسرار“ کے بارے میں انہوں نے یہ انکشاف کیا کہ اس مثنوی کے ایک سو نو اشعار میں سے ساٹھ سے زائد اشعار غلام محی الدین کی مثنوی ”گلزار فقر“ سے لیے گئے ہیں۔ اس مثنوی کے دو عدد مخطوطے پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرہ شیرانی میں شامل ہیں۔ شرافت نوشاہی کی طرف سے جو کلام ”گنج شریف“ کے نام سے شائع ہوا تھا اس کے بارے میں خورشید احمد خان نے یہ دعویٰ پیش کیا کہ اس مجموعے کے جملہ اشعار لاہور کے مشہور فقیر خاندان کے بانی فقیر غلام محی الدین نوشہ ثانی کے ہیں اور ان کی خود نوشت بیاض پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرہ شیرانی میں موجود ہے۔“

۱۹۹۸ء میں ہندوستان سے ”تاریخ ادب اردو — ۱۷۰۰ء“ تک پانچ جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے جلد پنجم میں شرافت نوشاہی کے مرتب کردہ کام کو، خورشید احمد خاں کے حوالے سے جعل سازی قرار دیا ہے۔“

حضرت نوشہ گنج بخش کے کلام کی لسانی ساخت کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عہد جہانگیر کے پنجاب میں اتنی رواں اور صاف زبان کا لکھا جانا ممکن نہ تھا۔ اس کلام کے افعال اور محاورے واضح طور پر انیسویں صدی کے آغاز یا اٹھارہویں صدی کے آخری حصے کے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

دل حاضر رکھے ہر ساعت
جب سالک کون ہووے رفیق
علم موافق کرے عبادت
اپنا کیا کچھ کام نہ آوے
آپ دارو کیا کرے سقیم
دین دنیا میں ہوویں تمام
حق تعالیٰ نے آپ فرمائے

بہت ریاضت محنت طاعت
فضل خدا کا از توفیق
تہ پہنچے اس راہ سعادت
طاعت اوہ جو پیر فرماوے
دارو وہ جو دیوے حکیم
جو آویں بندیوں کے کام
بس قرآن مجید میں آئے

حضرت نوشہ گنج بخش سے منسوب اردو کلام کی حقیقت دریافت کرنے کے لیے میں نے اوسا کا سے اپنے دیرینہ دوست ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا تھا۔ جس کے جواب میں ازراہ نوازش انہوں نے ایک مفصل مکتوب ارسال کیا تھا۔ اس مکتوب سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خورشید احمد خان کی تحقیق کو رد کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک خورشید احمد خان "ایک کم استعداد، ناقص معلومات رکھنے والے اور تحقیقی بصیرت سے عاری شخص تھے۔" جب کہ ڈاکٹر گیان چند نے خورشید احمد خان کے کام کو "اردو تحقیق کی تاریخ کا ایک زریں باب" قرار دیا ہے۔^{۲۳} ڈاکٹر گوہر نوشاہی اس بات کو لاشعوری طور پر البتہ قبول بھی کرتے ہیں کہ "گنج الاسرار" کے "دس اشعار ایسے ہیں جن کا انتساب حضرت نوشہ گنج بخش کے علاوہ کسی سے نہیں کیا جاسکتا۔" اگر نوشہ صاحب نے دس شعر بھی کہے ہوں تو گنج الاسرار کو سو فیصدی جعلی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

"گنج الاسرار" جسے ابتدا میں دریافت کہا گیا تھا اور اردو کی ادبی تاریخ کی ایک نئی کڑی قرار دیا گیا تھا، اب شکوک و شبہات کے دھند لکوں میں سوا لہ نشان کے طور پر نظر آرہی ہے۔

افضل کی "بکٹ کہانی"

۱۶۲۵ء وہ برس ہے جب شمالی ہند میں افضل ادبی دنیا کو "بکٹ کہانی" جیسا شاہ کار دینے کے بعد اس دنیا سے رخت سفر باندھ لیتا ہے۔ سترھویں صدی میں "بکٹ کہانی" ہی اردو ادب کی تاریخ کا سب سے درخشاں تخلیقی کارنامہ تھا۔ یہ وہ دور ہے جب ہندوستان پر جہانگیر (۱۶۲۷-۱۶۰۵ء) حکم ران تھا۔ دکن میں بیجاپور کی ریاست پر ابراہیم علی عادل شاہ ثانی (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) اور گوکنڈہ میں محمد قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۱۱ء) کا دور حکومت تھا۔ محمد قطب شاہ کے دور حکومت میں ۱۶۲۵ء میں دکنی شاعر غواصی نے "سیف الملوک بدیع الجمال" تخلیق کی جسے دکنی ادب کا کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔ سترھویں صدی کے رابع اول میں دکن کی اردو زبان کے اسالیب اور ادبی کاوشوں کو دیکھنے کے لیے

غواصی کی اس مثنوی کے ایک حصہ پر ذرا نظر ڈالتے چلیے۔
 موقع یہ ہے کہ بادشاہ کے حکم سے وزیر ساعد، شہزادہ سیف الملوک کی پریشان حالی کا سبب معلوم کرنے کے لیے اس کے پاس جاتا ہے:

ادھر کھول کج سات کج بول توں	ترے دل میں کیا سو کہہ کھول تو
کہ تیرا سدا میں وفادار ہوں	ہر اک ٹھار تیرا میں غمخوار ہوں
یکایک یو آیا ہے کیا فکر تج	لکھا ہے کسوں دھیان ہو ذکر تج
نظر کس سورج پر پڑی جگ کیرے	جو یوں نت ابلتے ہیں جل کے جھڑے
ترا چاند کن ہے توں کس کا چکور	جو قتل کوں ہوتا ہے توں طور طور
کہے باج توں کچھ مجھے قام نہیں	نے لگ میرے دل کوں آرام نہیں
مجھے کھول کر توں کہے تو بھلا	دگر عین تو میں کاٹ لیوں گا گلا
کر میں تے دین اپنے خنجر کو کاڑ	گیا آپہنچا پیٹ لینے کوں پہاڑ
دیک اے حال درحال سیف الملوک	پکڑ ہات ساعد کیرا دیکہ موک
پچھانا کہ ساعد وفادار ہے	اپن راکھ ہو درد کا یار ہے
وہ زریفت کا پارچہ لایا	جو تھی صورت اس میں سو دکھلایا
کہا میں اسی کا دیوانہ ہوں بہوت	اگرچہ اپن ٹھار دانا ہوں بہوت
یہی روپ لبدایا ہے مجے	یہی حسن بے سدھ کیا ہے مجے
کہیں روپ دنیا میں اس سار کا	نہ دیکھا ہے کوئی خلق سنار کا
کہ لگتی ہے لنی دل کوں حیرانگی	نہ جانوں چھوٹے کیوں یو دیوانگی
سنیا راز ساعد اپن یار تے	رضا لے کر آیا جو اس ٹھار ہے
شہنشاہ کوں تسلیم آکر کیا	سواد صورت حال دو بولیا

”سیف الملوک بدیع الجہال“ کے اس اسلوب شعر کے مقابلے میں افضل کی ”بکٹ کہانی“ کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔ واضح ہو کہ یہ وہ حصہ ہے جو کتاب کھولنے پر سب سے پہلے نظر پڑا ہے:

دریاں ماہ دوم: بھادوں
 سکھی! بھادوں نیٹ تہتی پڑے ربی
 تمای تن بدن میرا جرے ربی
 یہ بادر چہاروں اور چھائے
 لیا مجھ گھیر پیو اجوں نہ آئے

جھڑی پڑنے لگی اور رعد مگر جا
 تمای تن بدن جیوں جان لرجا
 اکیلی دیکھ نس کاری ڈراوے
 تمای رین دن برہا ستاوے
 گھٹا کاری کے اندر بیچ چمکے
 ڈرے جیوڑا کڑک سن دیہ دھمکے
 پیا بن سگری ناگن بھی رے
 ہنس کھیلن کی سگری سدھ گئی رے
 سبھی سکھیاں پیا سنگ سکھ کرت ہیں
 ہنس سی پاپیاں نت دکھ بھرت ہیں
 پیا پردیس جا ہم کوں بسارا
 نہ جانوں کیا گنہ دیکھا ہمارا
 گھٹا غم کی امد چھاتی سوں آئی
 اری ددین نے برکھا لگائی
 اری نس دن بٹاؤ پوچھ ہاری
 خبر پیو کی نہ پائی ہائے ماری
 جری پوتھی بہن سب مر گئے ری
 بھیا کت کاگ اودھو کت رہے ری

مندرجہ بالا دونوں ادبی نمونوں کا تقابلی جائزہ لیجیے تو واضح طور پر یہ معلوم ہو گا کہ سترھویں صدی کے
 رابع اول تک دکنی نظم لڑکھڑاہی تھی۔ لسانی ست روی نے اسے اظہار و ابلاغ کی برتر صلاحیتوں سے دور رکھا تھا۔ اسی
 لیے غواصی کی مثنوی میں لسانی مغائرت موجود ہے۔ اس کے اظہار میں وہ لسانی موانست پیدا نہیں ہو سکی ہے جو
 پڑھنے والے کی توجہ کو جذب کر سکے۔ اسلوب کی قدامت پسندی اور مقامی اثرات سے چٹے رہنے کے سبب غواصی
 کی نظم اثر انگیزی کی ان کیفیات کو پیدا نہیں کر سکی ہے جو اس سے قبل لکھی جانے والی نظم ”بکٹ کہانی“ کا حسن ہے۔
 اسی لیے حافظ محمود شیرانی ”بکٹ کہانی“ اور دکنی شعر کا حوالہ دیتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے:

”اس کی (بکٹ کہانی) زبان دکنی زبان سے مختلف ہے۔ اگرچہ بہت کچھ مشابہ ہے
 لیکن ایسے غریب الفاظ سے پاک ہے جو دکنی مثنویات ”لیلیٰ مجنوں“..... اور امین کی ”یوسف
 زلیخا“ میں ہماری نظر سے گزرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ اردو زبان دکنی سے بہت پہلے

منجھ کر صاف ہو چکی تھی۔“ ۴۴

اب آئیے ہم ”بکٹ کہانی“ کے خالق افضل سے ملتے ہیں۔ افضل کون تھا؟ عصر حاضر میں افضل کی شناخت ایک مسئلہ بن گئی ہے۔ بالخصوص ڈاکٹر گیان چند کی ”تاریخ ادب اردو“ جلد پنجم کی اشاعت (۱۹۹۸ء) کے بعد افضل اردو ادب کی تاریخ میں سوالیہ نشان بن کر کھڑا ہو گیا ہے۔

اردو ادب کے جدید دور میں افضل اور ”بکٹ کہانی“ کے بارے میں پہلی بار حافظ محمود شیرانی نے سنجیدگی کے ساتھ تحقیقی کام کیا تھا۔ ۱۹۲۶ء میں جب شیرانی نے افضل کے بارے میں کچھ لکھنا چاہا تو تحقیقی مواد کی عدم موجودگی میں وہ یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ محمد افضل کے حالات سے ہم قطعاً تاریکی میں ہیں ۴۵ اس تاریکی میں ان کو والدہ داغستانی کے تذکرے ”ریاض الشعراء“ میں سفر کرتے ہوئے کچھ روشنی نظر آئی۔ والدہ نے افضل کو باشندہ پانی پت لکھا تھا اور ایک ہندو لڑکی کے ساتھ اس کے عشق کی داستان بھی لکھی تھی۔ اس کا خلاصہ ہم شیرانی کے حوالے سے درج کرتے ہیں:

”والدہ کا بیان ہے کہ محمد افضل پانی پت کے باشندہ ہیں، جو فضائل و کمالات ظاہری و باطنی سے آراستہ اور عشق و فقر کی چاشنی سے شیریں کام تھے۔ ہندی اور فارسی میں نہایت اعلیٰ شعر کہتے تھے اور نثر نویسی میں مقبول خواص و عوام تھے۔ معلیٰ ان کا پیشہ تھا اور طلبہ کی ایک کثیر تعداد ان کے حلقہٴ درس میں داخل تھی۔ بہتوں نے ان سے فیض اٹھایا۔ بڑی عمر میں آکر کسی ہندو عورت کے دامِ عشق میں گرفتار ہو گئے اور ایسے وارفتہ ہوئے کہ تمام زہد و عبادت و تقویٰ خیر باد کہہ دی اور مسجد و مدرسہ کے بجائے کوچہٴ دلدار کا طواف کرنے لگے۔ اس عشق و وارفتگی کے ایام میں مولانا نے عاشقانہ غزلیں کثرت کے ساتھ لکھی ہیں۔ ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

عالم خراب حسن قیامت نشان کیست

در رہ کدام فتنہ گر است و زمان کیست

شدہ شدہ مولانا کے عشق و جنون کی خبر عورت کے رشتہ داروں کو لگ گئی اور غریب عورت مفت میں بدنام ہو گئی۔ بیچاری نے باہر نکلنا ترک کر دیا حتیٰ کہ تہوار کے موقعوں پر بھی گھر سے باہر قدم نہ رکھتی۔ مولانا دیدار یار سے مایوس ہو کر کوچہٴ یار میں اور بھی جم کر بیٹھ گئے۔ بالآخر عورت کے رشتہ داروں نے تنگ آکر اسے متھرا اپنے عزیزوں کے پاس بھیج دیا۔ جب حضرت کو معلوم ہوا کہ ان کا مطلوب متھرا بھیج دیا گیا ہے، روتے پینتے اس طرف کا رخ کیا اور متھرا پہنچ کر تلاش یار جاری کر دی۔ تقدیر سے ایک دن یہ عورت اپنی ہجولیوں کے ساتھ باہر سیر کو گئی تھی۔ سامنے سے قبلہ مولانا تشریف لارہے تھے۔ آپ دیکھتے ہی آگے بڑھے اور یہ شعر پڑھا:

سر راہے و آہے و نگاہے

خوشا رسوائی و حال تباہے

خدا جانے وہ عورت ان کے شعر کا مطلب سمجھی یا نہیں لیکن اس نے مولانا کو بڑی گرامر داد دی۔ طیش میں آکر کہا۔ ”مولوی تجھے شرم نہیں آتی کہ منہ پر سفید داڑھی لگا کر ایک جوان عورت کی محبت کا دم بھرتا ہے۔“ مولانا شرمائے تو بہت لیکن عشق کا بھوت ان کے سر سے نہیں اترتا۔ پری کو شیشے میں اتارنے کے لیے فریب کا ایک ایسا جال تیار کیا کہ جو کسی کے وہم و گمان میں بھی نہ تھا یعنی داڑھی منڈوا دی۔ زنا رگلے میں ڈال لی اور برہمن کا بہروپ بھر کر ایک مندر کے پجاری کے شاگرد بن گئے۔ دن رات برہمن کی سیوا کرتے اور علوم ہندی کی تحصیل میں مشغول رہتے۔ طبیعت تھی اخاذ، تھوڑے ہی دنوں میں ہندی میں حیرت انگیز ترقی کر لی۔ برہمن نے انہیں مندر میں اپنا نائب مقرر کر لیا۔ کچھ عرصے کے بعد جب برہمن کا انتقال ہو گیا، مرتے وقت انہیں اپنا جانشین مقرر کر گیا۔ مولوی نے چند ہی روز میں عوام کے قلوب پر ایسا اثر ڈالا کہ سب ان کا کلمہ پڑھنے لگے۔ اس مندر میں سال میں ایک مرتبہ میلہ بھرا کرتا تھا جس میں مستورات بھی خاص طور پر شامل ہوا کرتی تھیں۔ جب میلے کا دن آیا اور عورتیں نذر و نیاز لے کر جوق در جوق پوجا کے لیے مندر میں داخل ہونے لگیں۔ مولانا کی مطلوبہ بھی اپنی نذر لے کر آئی اور جب اپنی باری میں مہاراج کے قدم چومنے کے لیے جھکی، آپ نے اس کو روک دیا اور کہا، ہمیں بھی پہچانتی ہو۔ عورت نے سراونچا اٹھایا۔ مہاراج کو نگاہ غور سے دیکھا اور پہچان گئی لیکن یہ امر اس کی فہم سے باہر تھا کہ ایک مسلمان مولوی ہندو مندر میں بیٹھ کر پوجا کر سکتا ہے۔ سہمی اور گھبرائی ان کی طرف کلٹی باندھے دیکھتی رہی۔ بالآخر بولی کہ آپ نے مجھ جیسی ناکارہ عورت کے لیے بے حد مصائب برداشت کیے ہیں۔ گزشتہ آنچہ گزشتہ لیکن آئندہ کے لیے وعدہ کرتی ہوں کہ میں آپ کی تابعدار بن کر رہوں گی۔ آخر وہ عورت مسلمان ہو گئی اور مولانا کی اہلیہ بن گئی۔ مولانا نے ۱۰۳۵ھ میں انتقال کیا۔^{۳۶}

مدتوں تک افضل کے بارے میں معلومات کا دائرہ والدہ کے مندرجہ بالا بیان تک ہی محدود رہا۔ چنانچہ ۱۹۶۵ء میں جب ڈاکٹر مسعود حسین خان نے ”قدیم اردو“ حیدر آباد کن سے شائع کی تو اس میں ”بکٹ کہانی“ کے ساتھ یہ عشقیہ داستان بھی شامل کی۔ بعد ازاں ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی اور مسعود حسین خان کے اشتراک سے اتر پردیش اکادمی، لکھنؤ نے ۱۹۷۹ء میں ”بکٹ کہانی“ شائع کی۔ اس میں بھی والدہ کی بیان کردہ داستان کا اعادہ کیا گیا تھا۔ ہندوستان میں گزشتہ ربع صدی سے زیادہ مدت میں افضل پر کچھ نہ کچھ تحقیقی کام ہوتا رہا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے اپنے مقالے ”رحمت قطبی کے تیرہ ماہ“ سے ایک شعر درج کیا تھا جو یہ ہے:

اوسیں افضل کہ جس کا نام گوپال کیا ہے نارنولی صاحب حال^{۳۷}

اس شعر کو دیکھ کر عبدالغفار ٹکلیل نے یہ لکھا کہ افضل کا نام گوپال تھا اور وہ نارنول کا رہنے والا تھا۔ رحمت قطبی کے مندرجہ بالا شعر کے بارے میں اس مقام پر ہم صرف اتنا عرض کریں گے کہ ٹکلیل نے اس شعر کی تعبیر والدہ داغستانی والے سیاق و سباق کو سامنے رکھے بغیر کر دی ہے۔ والدہ کے بیانات کو ذہن میں رکھیے تو یہ حقیقت سامنے آئے گی کہ ”گوپال“ اس زمانے کا نام ہو گا جب افضل مندر میں پجاری بن کر بیٹھ گیا تھا۔ لہذا ٹکلیل والی وضاحت قابل قبول نظر نہیں آتی اس میں پس منظر سے نا آشنائی کا عنصر موجود رہتا ہے۔ افضل کے بارے میں اس کے بعد

ڈاکٹر پرکاش موئس نے اپنی کتاب ”اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر“ میں والدہ داغستانی کی بیان کردہ عشقیہ روایت کو بالکل غلط قرار دیا۔^{۴۸} ۱۹۹۸ء میں دلی سے ”تاریخ ادب اردو“ پانچ جلدوں میں شائع ہوئی تھی۔ اس کی پانچویں جلد میں ڈاکٹر گیان چند نے افضل کے ہندوالا اصل اور نازنول کے شہری ہونے پر اصرار کیا ہے۔^{۴۹} ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ۱۹۷۹ء ہی میں اس تنازعہ سے بچنے کے لیے یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ مختلف تذکروں میں نازنول ’پانی پت‘، جھنجھانہ اور تھانیس۔ یہ چار مقامات افضل کے وطن کے سلسلے میں بتائے گئے ہیں۔ یہ سب مقامات ایک دوسرے سے زیادہ دور نہیں ہیں۔ پانی پت، تھانیس اور نازنول تو ہریانہ کے صوبے میں آتے ہیں اور جھنجھانہ ضلع مظفر نگر میرٹھ کے قریب یوپی میں ہے۔^{۵۰}

اگر ہم افضل کے سلسلے میں والدہ داغستانی کے بیان سے دست بردار ہو جائیں تو پھر ہم اس کے سنہ وفات سے بھی دست بردار ہو جائیں گے۔ اب تک اس کی وفات کا یہ ہی ایک ذریعہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سترھویں صدی کے اس اہم ادبی کارنامے کے مصنف کی زندگی کے بارے میں ہم ابھی تک تاریکی میں ہیں۔ ان حالات میں ہمارے لیے جو چیز سب سے قابل اعتبار ہے وہ افضل کی تخلیق ہے۔ ہماری توجہ اسی پہ مرکوز ہونی چاہیے۔

اب آئیے ہم افضل کے بارہ ماہ پر بات چیت کرتے ہیں۔ بارہ ماہ ہندوستان کی قدیم اصنافِ سخن میں سے ہے اور یہاں کی بہت سی مقامی زبانوں میں اس کی روایت موجود رہی ہے۔ اس قسم کی تفصیلات ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے اپنے مقالے ”بارہ ماہ۔ ایک مشترکہ ادبی روایت“ میں تفصیل سے بیان کی ہیں۔^{۵۱} قدیم ترین بارہ ماہوں میں مسعود سعد سلمان لاہوری کا نام بیان کیا جاتا ہے۔ اس کے فارسی دیوان میں بارہ ماہ موجود ہے جسے وہ ”غزلیاتِ شہور یہ“ کے نام سے یاد کرتا ہے۔^{۵۲} شمالی ہندوستان میں شاید سب سے قدیم بارہ ماہ عبدالرحمن نے تیرھویں صدی کے اوائل میں ”سندیسِ راسک“ کے نام سے اپ بھرنش میں لکھا تھا۔ عبدالرحمن کا تعلق سرائیکی علاقے سے بیان کیا جاتا ہے۔^{۵۳} عبدالرحمن کی ”سندیسِ راسک“ بہت ہی نامانوس اپ بھرنش میں ہے۔ چوں کہ ”سندیسِ راسک“ اس دور میں اپ بھرنش کی آخری صورت یا جدید پنجابی اور اپ بھرنش کے درمیانی عہد کی کوئی شکل تھی۔^{۵۴} اس لیے اس کا لسانی اسلوب بالکل نامانوس ہے۔ اس نظم کا طرز احساس اور مقامی رنگ دیکھنے کے لیے ہم اس کے ایک حصے کا ترجمہ درج کرتے ہیں۔ نظم انتہائی موثر اسلوب میں کہی گئی ہے:

”نرد کے دن آگئے لیکن اس کا محبوب پردیس سے اب تک نہیں لوٹا۔ آسمان میں بادل چھترا کر غائب ہو گئے۔ رات کو خوشنما تارے دکھائی دینے لگے اور چاند کی سفید چاندنی نکھرنے لگی۔ کنول کا رس ٹپکنے لگا۔ سارس کلکل کی منوہر آواز نکالنے لگے۔ پانی کم ہو گیا۔ اس کا ریلا گھاٹ پر آکر رک گیا۔ کنجوں میں چبکتی چڑیوں، لال پیر اور چونچ والی مرالوں (بطوں) کا سرد موسم میں آنا مجھے اچھا نہیں لگتا۔ جن عورتوں کے شوہر ساتھ ہیں وہ مختلف رنگوں کے کپڑے پہنے سرمہ لگائے راس کھیلتی ہوئی (ناچتی گاتی) گلیوں میں گھومتی ہیں۔ عورتیں بڑی بھگتی سے گنو شالہ اور گھوڑ سالہ میں دھوپ دیتی پھرتی ہیں۔ یہ سب دیکھ کر میری برداشت

سے باہر ہو رہا ہے۔ میری چاہت اپنے محبوب کے لیے بہت بڑھ گئی ہے۔ دیوالی میں عورتیں آنکھوں میں کا جل کے دیپ جلا رہی ہیں۔ کالے کپڑوں میں ملبوس جن میں قسم قسم کی لہریا (کشیدہ کاری) کاڑھی ہوئی ہے۔ کافور کالیپ لگائے ہال کے جوڑوں میں پھول گوتھے ہوئے پان منہ میں ڈالے ہوئے گھنگرؤں سے چھن چھن کرتی ایک دوسرے سے بنگلیر ہوتی ہیں۔ حلقہ بنا کر ناچتی گاتی ہیں۔ سارا دکھ اکیلے مجھی کو دیا گیا ہے۔ ایک لمحے کے لیے بھی مجھے چین نصیب نہیں آوے ہے۔ پھر بھی رات کو آنکھ نہیں جھپکتی۔ آنسو بہاتی ہوں۔ اے مسافر کیا میں مان لوں کہ میرا محبوب مجھ سے بیزار ہو گیا ہے۔ اس لیے اس سردی کے موسم میں بھی گھر کی یاد اسے نہیں آتی۔“ ۵۵

عبدالرحمن کی ”سندیس راسک“ کے بارہ ماہ کے بعد آئے ہم یہ دیکھیں کہ بارہ ماہ کا موضوع کیا ہے؟ بارہ ماہ وہ صنف سخن ہے کہ جس میں کوئی فراق زدہ عورت اپنے لیام ہجر کی کلفتوں اور محرومیوں کا حال کرب ناک انداز میں بیان کرتی ہے۔ سال کا ہر مہینہ اس کے لیے ایک نیا غم لے کر آتا ہے۔ موسم بدلتے ہیں۔ منظر بدلتے ہیں مگر اس کے اندر کے موسم بہ دستور ایک جیسے رہتے ہیں۔ وہ اپنی سکھوں کو اپنے محبوبوں کے ساتھ شاد کام دیکھتی ہے۔ تہواروں پر لوگ خوش ہوتے ہیں مگر وہ اپنے محبوب کے بغیر اداس اور ہجر زدہ رہتی ہے اور ہمیشہ اپنے محبوب کا انتظار کرتی رہتی ہے۔ بارہ ماہ لیام ہجر کے دکھ دل پر گزرنے والی واردات اور انتظار مسلسل کا نام ہے۔ افضل کا بارہ ماہ جس کا نام ”بکٹ کہانی“ ہے ہجر اور انتظار مسلسل کی ایک طویل نظم ہے جو بے حد موثر ہے اور اول سے آخر تک یکساں طور پر ایک جیسے جذبات و احساسات کا مظاہرہ کرتی ہے۔

”بکٹ کہانی“ کی نازنین عورت ہجر کے اسی دکھ اور کرب کا سامنا کرتی ہے کہ جو دکھ کرشن کے انتظار میں رادھا دیکھتی تھی۔ پیار، چاہت اور خواہش کی نہ ٹوٹنے والی وہ لہر جو رادھا کے انتظار میں ملتی ہے اسی لہر کی کیفیات ”بکٹ کہانی“ کی نازنین کے ہاں ملتی ہیں۔ مسلسل تنہائی میں جل کر کوئلہ بن جانے کی حالتیں ”بکٹ کہانی“ میں عام ہیں اور پھر اسی راکھ سے محبوب کی آرزوئیں جنم لیتی ہیں اور بدن محبوب کی خواہشوں سے سرشار ہو جاتا ہے۔ کرشن کی خواہش میں جسمانی لذات کے جو تصور رادھا کے رومانس میں ملتے ہیں وہی تصور ”بکٹ کہانی“ کی خاتون کے ہاں بھی موجود ہیں۔ اپنے بدن کو محبوب کے سپرد کر دینے کی خواہش مسلسل جاگتی رہتی ہے۔ اس کی تنہائی کا مطالبہ بدن کی خواہش کو پورا کرنے کا ہے۔ ”بکٹ کہانی“ میں شyam کا استعارہ تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ وہی سانولا سلوناد یو مالائی محبوب اس کے متخیلہ میں موجود رہتا ہے۔ کرشن رادھا کو بلانے کے لیے اودھو (پیامی) کو بھیجتا تھا۔ یہ ”اودھو“ بھی استعارہ بن کر ”بکٹ کہانی“ میں نمودار ہوتا ہے۔ کہانی کی نازنین اسے بار بار تاکید کر کے پیام بر بناتی ہے۔ ”بکٹ کہانی“ کے پس منظر میں برندرا بن میں کھیلے جانے والے عشقیہ کھیل کی بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ کرشن اور رادھا کے رومانس میں بدن کی خواہش وصل کے سہ میں پوری ہو جاتی ہے مگر ”بکٹ کہانی“ کی نازنین عورت کو طویل انتظار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

یہ اشعار دیکھیے جن میں شام کے انتظار میں رادھا جیسی دلی کیفیات ملتی ہیں۔ یہ وہی رنگ ہے جو دیا پتی کی شاعری کے اس حصے میں نظر آتا ہے جہاں رادھا سراپا انتظار بن کر شام کا راستہ دیکھتی رہتی ہے:

لکھوں چٹیاں ارے اے کاگ! لے جا
سلونے سانورے سندر پیا پا

عمیا آسوج کاتک مانس آیا
سلونے شام کوں پردیس بھایا

چلی کاتک کی رت کیا کیجیے ری
سلونے بن نہیں اب جو رہے ری

سکھی! یہ مانس تو لک مانس چٹا
بدیسی شام نے پھیرا نہ کچٹا

ارے لوگو! میں کانورد دیس جاؤں
سلونے شام کوں ٹونا چلاؤں

ہجر و فراق کی کلفتوں میں گھلتے گھلتے مینے گزرتے چلے جاتے ہیں۔ بالآخر ہولی کا موقع آ جاتا ہے۔ ہولی کے آنے سے برہن کے دل پر گہری چوٹ لگتی ہے۔ ہولی کی دھوم دھام اور رنگوں کی بہار سے زمانہ خوشی سے جھوم اٹھتا ہے۔ بارہ ماہ کی برہن پیا کے بغیر یہ منظر دیکھتی ہے:

سلونی! سانولی اور سبز گوری
سبھی کھیلیں پیا اپنے سے ہو ری
بھرے رنگوں کے مکے ساتھ سب کے
اچھی پچکاریاں ہیں ہاتھ سب کے
گھال اندر بھنکیں ہیں لال ساری
بجادیے دف پیا کے تال ساری
کہوں ڈھولک کہوں مردنگ باجے
کہوں سر منڈلا اور طنبور گاجے

بھریں چنگل بھیروں کے اڑا دیں
 کریں خوشحالیاں چھیڑیں چھڑا دیں
 ہوئی کے اس رنگین منظر کو دیکھ کر بارہ ماسہ کی نازنین ہو کر بھرتی ہے اور یہ کہتی ہے:
 ولے میں ہو رہی مرجھائی تم بن
 ہزاراں برس بیٹے مجھ پر چھن
 نہیں تم کوں ارے کچھ غم ہمارا
 کہ مطلق یاد میں ہم کوں بسا را
 پیا بن تجھ نمانی ہو رہی ہوں
 نمانی کیا دوانی ہو رہی ہوں

”بکٹ کہانی“ کی بھرزدہ عورت کے جذباتی پیرائے میں جنس کی ایک فطری پکار بھی بار بار سنائی دیتی ہے۔ اس نظم میں موسمی تبدیلیوں کے جتنے بھی مناظر دکھائے گئے ہیں وہ براہ راست جنسی خواہش کو تیز کرتے ہیں۔ ان میں ”چاندنی“ اور ”اندھیرے“ کی تمثالیں بھی موجود ہیں۔ یہ دونوں تمثالیں برہن کی نفسانی خواہشوں کو ابھارتی ہیں۔ جنسی اشتہاؤں کی دہلی ہوئی آرزوئیں ان تمثالوں میں ابھرنے لگتی ہیں۔ ’بادل‘، ’بجلی‘ اور بارشیں جنسی مہیجات کو مزید تیز کرنے لگتے ہیں اور ایسے سارے سموں میں برہن محبوب کا وصل چاہتی ہے اور وصل کے تلازمات میں لاشعوری طور پر وہ ’سیج‘ کا ذکر کرتی ہے۔ ’سیج‘ وہ علامت ہے کہ جسے دیکھ کر وہ خواہشوں میں مسلسل جلتی رہتی ہے۔ اس علامت سے متعلق چند اشعار دیکھیے:

ستارے دوسرے ’نت چاندنی رے	بھئی مجھ ’سیج‘ بن پو ناگنی رے
پکڑ بھیاں پلنگ اوپر سلاؤ	کہ گھر جا برہنی کو گر لگاؤ
پنس کھیلن کی سگری سدھ گئی رے	پیا بن سگری ناگن بھئی رے
نہ سوئی سیج پر دلدار کے ساتھ	چلا پوس اے سکھی! آیا نہ کچھ ہاتھ

”بکٹ کہانی“ ہمیار ہوئیں صدی ہجری / ستر ہوئیں صدی عیسوی کی تصنیف ہے۔ اس کے اسلوب پر زبان کا پرائیڈ غالب ہے۔ برج کے اثرات سب سے نمایاں ہیں۔ اس دور میں زبان تشکیل کے مراحل سے گزر رہی تھی۔ ان ہی مراحل میں کہیں کہیں حسن اتفاق سے زبان کا وہ رنگ بھی نمودار ہو گیا ہے جسے سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارھویں صدی کے دور ان میں زبان کے عمومی رنگوں کی صورت میں ڈھلنا تھا۔ یہ مستقبل کی زبان تھی جس کے ہلکے ہلکے لسانی عکس ”بکٹ کہانی“ میں ادھر ادھر بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں۔ کہیں شعر اور کہیں مصرعے اس قدر صاف نظر آتے ہیں کہ ان پر جدید ہونے کا گمان گزرتا ہے:

ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے

جہاں ساجن بے اس دیں جاؤں ارے یہ آگ تن من کو بجھاؤں

اگر غم ہے تمہیں میری آگن کا کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

ع پیالہ عشق کی سے کا پلایا
بہت مدت گئی کرتے گدائی پیا کے وصل کی تب بھیک پائی

جو حیلہ عشق نے دے کر اٹھایا فلک دشمن مرے پیچھے لگایا

ع کہو اب زندگی کا کیا جتن ہے؟

اری جب کوک کوئل نے سنائی تمام تن بدن میں آگ لائی
ع چلا ساون مگر ساجن نہ آئے

ع تجھے اے سگدل کیسے پڑی چین

اری ظالم! نہ داری خوف رب کا قیامت نزد ہے کر فکر تب کا

ع گئی برسات رت نکھرا فلک سب

ع ستم اوپر ستم کیسے سہوں دے

اجی ملاں! مرا تک حال دیکھو پیارے کے ملن کی قال دیکھو

کوئی امید میری بر نہ لایا دیا مجھ کوں سکھوں نے دکھ سولیا

جو آیا ماہ پھاگن کیا کروں ری جن پردیس میں نت دکھ بھروں ری
 سلونی سانولی اور سبز گوری سبھی کھیلیں پیا اپنے سیں ہو ری
 گیا جب جیٹھ تو میں کیا کروں ری پیا کے درد سے بس کھا مروں ری

ع پیا کی چاہ نے غلبہ کیا رے

ع سکھی میں سد گئی اندر مناجات

”بکٹ کہانی“ شمالی ہند کا پہلا دست یاب شدہ ادبی نمونہ ہے لیکن اسے دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس سے پہلے یقیناً دیگر نمونے موجود ہوں گے۔ کہانی کا بھرپور انداز سلجھا ہوا اسلوب اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ افضل سے قبل نمونے موجود تھے۔ افضل کے اسلوب میں وہ مغائرت محسوس نہیں ہوتی جو دکنی اسلوب میں ہو سکتی ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افضل کے ہاں اسلوب دکنی کے مقابلے میں زیادہ نکھر کر سامنے آ گیا ہے۔ افضل کے ہاں آسانی کے ساتھ مستقبل کے اردو اسلوب کی ابتدائی آئینیں سنی جاسکتی ہیں۔ اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں نہایت بے تکلفی سے جس ابھرتے ہوئے اسلوب کو پیش کیا گیا ہے۔ اس پر کھڑی بولی، برج اور پنجابی کا اثر ہے مگر یہ اسلوب ان زبانوں سے بلند ہو کر اپنے منفرد لسانی وجود کا اعلان بھی کر رہا ہے جو اردو کا اسلوب ہے۔ یہ اتفاق کی بات ہے کہ افضل نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے ”بارہ ماسہ“ کی صنف کو اختیار کیا تھا اور اس صنف ادب کے لسانی، ثقافتی اور ادبی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اسے ہندوستان کے مقامی وجود سے خود کو جوڑنا پڑا اور ایک ایسا اسلوب اختیار کیا کہ جو ہندوستانی ثقافتی رنگوں کو ابھار سکے اور اس طرز احساس کو پیدا کر سکے جو ہندوستانی عورت کے جذباتی پیرایہ میں موجود تھا۔ یہ صورت دیگر اگر افضل نے کسی داستان پر مبنی کوئی مثنوی لکھی ہوتی تو اس میں اردو کا فارسی روپ اس کے ہاں زیادہ نمایاں ہوتا۔ اس کی بنیادی وجہ اس کے اسالیب میں فارسی کی لسانی روایت کا لاشعوری غلبہ ہے جو قدم قدم پر اسے گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ کہنا بھی دشوار نہیں ہے کہ اگر افضل نے اردو غزل لکھی ہوتی تو وہ بھی فارسی روپ کی درخشاں مثال ہوتی۔ افسوس ”بکٹ کہانی“ کے علاوہ اس کا اردو کلام موجود نہیں ہے۔

حوالے

- ۱- محمد عونی، ”باب الالباب“ بہ حوالہ الف۔ د۔ نسیم ”اردو زبان و ادب کے ابتدائی نمونے“ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب جلد اول، ۱۵۵
- ۲- امیر خسرو، ”غزوة الکمال“، بہ حوالہ الف۔ د۔ نسیم، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، اردو ادب، جلد اول، ۱۵۵

۳- گیان چند، "خواجہ مسعود سعد سلمان"، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹ء)

جلد اول، ۳۷۴

۴- Wahid Mirza, Amir Khusro (Lahore: Punjab University, 1962) 17

۵- خسرو نہ سپہر، محمد رفیع عابد، مترجم: (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۹ء) ۱۸۳-۱۸۲

۶- عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کچھ، ڈاکٹر جمیل جالبی، مترجم: (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء) ۱۷۲

۷- محمد مجیب، ہندوستانی مسلمان، محمد مہدی، مترجم: (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۲۳۰

۸- ممتاز حسین، امیر خسرو دہلوی (کراچی: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۶ء) ۲۰۲

۹- ممتاز حسین، امیر خسرو، ۲۰۵

۱۰- میر خور، سیر الاولیاء، اعجاز الحق قدوسی، مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۶ء) ۸۳-۷۸

۱۱- غرۃ الکمال بہ حوالہ، وحید مرزا، امیر خسرو، ۲۲۸

۱۲- محمود شیرانی، مرتب: حفظ اللسان (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء)

۱۳- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب لاہور (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۴

۱۴- گوپی چند تاریک، امیر خسرو کا ہندوی کلام (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) ۱۳۲

۱۵- ممتاز حسین، امیر خسرو، ۳۳۸

۱۶- سیدہ جعفر، گیان چند، مرتبین: تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد اول، ۳۱۹

۱۷- رشید حسن خان، ادبی تحقیق (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء) ۳۱۸

۱۸- محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد دوم، ۹۰-۹۱

۱۹- قاضی عبدالودود، "آزاد بحیثیت محقق"، نوائے ادب، (۱۹۵۶ء)

۲۰- تاریک، خسرو کا ہندوی کلام، ۱۱۶

۲۱- مذکورہ حوالہ

۲۲- David C. Scott, Kabir Mythology (Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, 1985) 124

۲۳- Ibid, 105

۲۴- Unra Thakral, "The Avatar Doctrin in the Kabir Panth", Bhakti

Religion In North India David N. Lorenzen, Editore; (Newyork: State University of Newyork Press, 1955) P:221.

۲۵- Unra Thakral, Avatar Doctrine, 223

۲۶- تاریخ ادب، تمدن ہند پر اسلامی اثرات (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء)

۲۷- Scott, Kabir Mythology, P 104

۲۸- Thakral, 324

۲۹- ڈاکٹر تاریخ ادب، ۲۳۴-۲۳۵

۳۰- تاریخ ادب، ۲۳۵، بحوالہ جنگل آنند کبیر کی ساکھی

۳۱- مذکورہ حوالہ، ۲۳۶

۳۲- ڈاکٹر وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء) ۱۳۷

۳۳- عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کچھ ڈاکٹر جمیل جالبی، مترجم: (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء) ۲۲۱

۳۴- ڈاکٹر محمد حسن

۳۵۔ کلّیل الرحمن، کبیر (گودگاؤں: عربی پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء) ۸

۳۶۔ کلّیل الرحمن، کبیر، ۱۰-۱۱

۳۷۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۶

۳۸۔ ڈاکٹر محمد حسن مرتب، ہندوستانی شاعری (دلی: انجیو کیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۱۵-۱۳

۳۹۔ ڈاکٹر سمیل بخاری، اردو کی کہانی (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۵ء) ۱۷۲

۴۰۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، ۶۲۶

۴۱۔ خورشید احمد خان، ”نوشتہ پنج بخش سے منسوب اردو کلام کی اصل حقیقت“، اور میٹل کالج میگزین (شمارہ خاص

۱۹۸۲ء) ۲۲

۴۲۔ ڈاکٹر گیان چند، ”شمالی ہند میں اردو شاعری سترھویں صدی میں“، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے

فردوغ اردو زبان، ۱۹۸۸ء) ۵ : ۹۶

۴۳۔ مذکورہ حوالہ

۴۴۔ محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء) جلد دوم، ۹۹

۴۵۔ محمود شیرانی، مقالات، ۹۵

۴۶۔ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدر، ۱۹۸۸ء) ۱۹۲-۱۹۰

۴۷۔ مذکورہ حوالہ، ۳۸۶

۴۸۔ ڈاکٹر پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس، ۱۹۷۸ء) ۱۳۷-۱۳۷

۴۹۔ ڈاکٹر گیان چند، ”شمالی ہند میں اردو شاعری سترھویں صدی میں“، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے

فردوغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد پنجم، ۲۸-۲۹

۵۰۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ڈاکٹر مسعود حسین خان، مرتبین؛ بکت کہانی (لکھنؤ: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۷۹ء) ۱۵

۵۱۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ”بارہ ماہ۔ ایک مشترکہ ادبی روایت“، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب کا کل قریشی،

مرتب؛ (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)

۵۲۔ مقالات شیرانی، جلد دوم، ۳۸۹

۵۳۔ حسن عسکری، عہد وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ (پٹنہ: خدا بخش اور میٹل لاہور پریس، ۱۹۹۵ء) ۶۸

۵۴۔ ڈاکٹر کالاسنگھ بیدی، تین ہندوستانی زبانیں (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۶ء) ۷۹

۵۵۔ مذکورہ حوالہ، ۶۸

گجری ادب

(۱۵۷۲ء-۱۴۰۷ء)

دسمبر ۱۳۹۸ء میں امیر تیمور نے دلی پر زبردست حملہ کیا۔ اس حملے میں دلی سلطنت کو سیاسی، تہذیبی اور مالی طور پر شدید نقصان پہنچایا۔ دلی شہر کے اندر لشکریوں اور شہریوں کی لاشوں کے انبار لگ گئے۔ اس حملے کا نفسیاتی طور پر بھی برا اثر ہوا۔ عام باشندے، علماء، صوفیا اور اشرافیہ کے لوگ ذہنی طور پر عدم تحفظ کا شکار ہوئے اور ان کو یہ معلوم ہو گیا کہ دلی مرکز عوام و خواص کی حفاظت کرنے کا اہل نہیں ہے۔ اس لیے تیمور کے بعد لوگوں کے ذہنوں پر ایک غیر محفوظ مستقبل کا خوف طاری رہا۔ اس حملے کا ایک رد عمل یہ بھی ہوا کہ مرکز کو کم زور دیکھ کر صوبہ دار اپنی خود مختاری کے خواب دیکھنے لگے۔ گجرات کے صوبہ دار ظفر خان نے بھی ایک ایسا ہی خواب دیکھا اور ۱۴۰۷ء میں مظفر شاہ کا لقب اختیار کر کے گجرات کا خود مختار حکم ران بن گیا۔

سلطان مظفر شاہ ”مراۃ سکندری“ کے مطابق حضرت مخدوم جہانیاں جہاں گشت سے بہت عقیدت رکھتا تھا۔ مظفر شاہ کو سلطنت گجرات ملنے کی بشارت حضرت مخدوم سے ملی تھی۔ اس لیے سلطان مظفر اور اس کی نسل کے سلاطین صوفیا کا بے حد احترام کرتے رہے۔ اس پس منظر میں گجرات کے اندر صوفیا کے کئی خانوادے بہت مشہور ہوئے۔ جن میں حضرت وجیہ الدین علوی کا خانوادہ بھی تھا جس کا تعلق دلی سے تھا۔ اس دور کے صوفیا میں قطب عالم میر برہان الدین گجراتی، حضرت شاہ عالم محبوب عالم، شیخ حسام الدین، عثمان بن داؤد ملتانی، حضرت مخدوم سراج، حضرت شیخ داؤد الملک، قاضی نجم الدین گجراتی، کمال الدین دہلوی اور حضرت شاہ میو جیسے اہم نام ملتے ہیں۔

گجرات چوں کہ نسبتاً محفوظ علاقہ تھا، اس لیے باشندگان دلی کافی تعداد میں گجرات ہجرت کر گئے۔ جس کا حوالہ ”مراۃ احمدی“ میں موجود ہے۔ عوام کے ساتھ ساتھ علماء اور صوفیا بھی دلی سے ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے۔ چنانچہ برہان الدین قطب عالم، شیخ احمد کھنواور مولانا خواجگی جیسی اہم شخصیات گجرات میں آباد ہوئیں۔ اس ہجرت سے گجرات کی عوامی زبان یعنی گجری کی لسانی ساخت میں تبدیلیاں ہوئیں۔ شمالی ہند کے مہاجرین کی آمد سے گجرات کی تہذیبی اور لسانی روایات پر اثرات مرتب ہوئے۔

مذکورہ بالا مباحث میں ہم نے امیر تیمور کے جس حملے کے اثرات کا ذکر کیا ہے، اس کے نتیجے میں دلی کے آزدہ شہری گجرات چلے گئے تھے مگر یہ یاد رہے کہ شمالی ہند اور گجرات کے درمیان یہ پہلا رابطہ نہیں تھا۔ گجرات علماء الدین غلجی کے زمانہ میں ۹۸-۱۲۹۷ء فتح ہو چکا تھا۔ وہاں علما پہنچ چکے تھے اور صوفیانہ رشد و ہدایت کا اس سے قبل ہی آغاز ہو چکا تھا۔

پندرہویں صدی عیسوی میں گجرات کے صوفی شاعر بہاء الدین باجن (م ۱۵۰۶ء) نے اپنی زبان کو بہ یک وقت ہندی، گجری اور زبان دہلوی کہا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ باجن نے اپنی زبان کو شمالی ہند کی زبان کے مماثل قرار دیا ہے۔ یہ قول محمود شیرانی، باجن کے نزدیک ہندی اور زبان دہلوی ایک ہی چیز ہے، ان کی تصنیف میں ایک چھوٹی سی نظم ہے جو اس عنوان سے شروع ہوتی ہے:

”صفت دنیا بہ زبان دہلوی گفتہ“ ۵

زبان کی اس روایت سے وابستہ علاقوں میں جب مسلمان شاعر اور ادیب کچھ کلام لکھتے تو اسے ”ہندی“ یا ”ہندوی“ کہتے تھے۔ قدیم اردو کے لیے یہ نام کثرت سے مستعمل رہا ہے۔ گجرات کے علاقہ سے وابستہ مسلمان ادیبوں نے بھی ”ہندی“ اور ”ہندوی“ کا نام لیا مگر شمال اور دکن کے مقابلہ میں اپنے علاقے کے لسانی تشخص کے لیے انہوں نے ”گجری“ اور ”گو جری“ کی اصطلاح کو استعمال کرنا شروع کیا تھا۔ چنانچہ تاریخ ادب میں گجرات کا قدیم اردو ادب ”گجری ادب“ کے نام سے مشہور ہوا۔

معلوم ہوتا ہے کہ گجرات کے صوفیاء اور ادیبوں کے شعور میں یہ بات پختہ حد تک موجود تھی کہ وہ زبان کے معاملے میں گجراتی زبان کے ادیبوں سے جداگانہ لسانی شناخت رکھتے ہیں۔ وہ بہ خوبی سمجھتے تھے کہ جس زبان میں وہ ادب تخلیق کر رہے ہیں، وہ شمالی ہند سے لے کر گجرات اور دکن تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک وسیع تر لسانی روایت کے شاعر تھے۔ اسی روایت کی تخصیص کے لیے ”گجری“ یا ”گو جری“ کی یہ اصطلاح اس خطے کے ادیبوں کی قدیم اردو کو گجراتی سے ممتاز و ممتاز کرتی تھی۔ چنانچہ شیخ علی محمد جیو گام دھنی کی تصنیف ”جواہر اسرار اللہ“ کے دیباچہ میں جو ۳۱۰-۱۵۳۰ء / ۹۳۷ھ سے پہلے کی تحریر ہے، یہ اصطلاح موجود ہے۔^۱

ہر زبان کا ایک تہذیبی باطن ہوتا ہے اور یہ تہذیبی باطن زبان کی شناخت بن جاتا ہے۔ اردو کے تہذیبی باطن میں ایک طرف برصغیر کا مقامی وجود اور دوسری طرف عرب و عجم اور وسط ایشیائی وجود کا تشخص موجود ہے۔ وہ زبان جسے ہم اردو کہتے ہیں، اس کا تہذیبی باطن ان ہی عناصر سے مرتب ہوتا ہے۔ گجراتی ادب ہو یا دکنی ادب — ان ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم اس تہذیبی باطن پر برابر نظر رکھتے ہیں۔

گجری ادب، گجرات میں پندرہویں صدی سے سترہویں صدی کے رابع سوم تک خوب پھلتا پھولتا ہے اور یہ وہ زمانہ ہے جب اس ادب کے شاہکار تخلیق ہوتے ہیں۔ ان ادوار میں گجرات بہت اہم تجارتی مرکز رہا اور اس کے ساتھ ساتھ یہاں صوفیاء کی سرگرمیوں کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ تصوف اس عہد کا تخلیقی استعارہ تھا۔ گجری ادب اسی استعارے سے پیدا ہوا۔ یہ بات عجیب لگتی ہے کہ اس زمانے میں گجرات مقامی زبان میں ذریعہ اظہار کا سب سے

سرگرم مرکز بن جاتا ہے۔ شمالی ہند کے صوفی فارسی میں شعر کہتے رہے اور اقوال درج کرتے رہے مگر گجرات کی سرزمین پر ادب کا جو ذرا مہ کھیلا گیا، اس میں مقامی زبان یعنی گجری کو استعمال کیا گیا۔ گجری ادب کے ادیب فارسی زبان سے بھی اتنے ہی قریب تھے جتنے کہ شمالی ہند کے ادیب۔ مگر ان لوگوں نے فارسی کی جگہ گجری زبان کو ترجیح دی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ گجرات وہ علاقہ تھا جہاں فارسی زبان و ادب کی روایت گہری نہ تھی۔ اس لیے یہاں کے صوفیا اپنا پیغام گجری میں دے رہے تھے۔ ان لوگوں نے زبان کا ایک ایسا ڈھانچہ بنالیا تھا جو بہت آسانی سے عام لوگوں کو سمجھ آ سکتا تھا۔ اس دور کی گجری پر مقامی روایت کا نہایت گہرا غلبہ تھا۔ یہ غلبہ فکری اور لسانی سطح پر آج بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

شاہ بہاء الدین باجن

(۱۵۰۶ء-۱۳۸۸ء)

یہ کہا جاتا ہے کہ شیخ باجن، خوب محمد چشتی، علی محمد جیو گام دھنی اور قاضی محمود دریائی گجری ادب کے وہ چار ستون ہیں جنہوں نے گجری کو بولی کی سطح سے اٹھا کر ادبی شکل دی اور اس میں شعر کہہ کر اس زبان کی صلاحیت اور توانائی کو اجاگر کیا۔ شیخ باجن گجری ادب کی اس عمارت کے پہلے ستون ہیں۔ ان کا اولیں مفصل تعارف ۱۹۳۰ء میں پروفیسر محمود شیرانی نے پیش کیا تھا۔ جو مقالات شیرانی جلد اول میں موجود ہے۔ دور حاضر میں شیخ فرید کے تحقیقی مقالے 'شاہ بہاء الدین باجن - حیات اور گجری کلام' سے ان کی زندگی اور شاعری کے بارے میں بہت سی نئی باتیں سامنے آئی ہیں۔ باجن ۱۳۸۸ء / ۷۹۰ھ میں احمد آباد میں پیدا ہوئے۔^۱ ان کی وفات ۱۵۰۶ء / ۹۱۲ھ میں ہوئی۔ مقبرہ برہان پور میں ہے اور زیارت گاہ خاص و عام ہے۔^۲

پروفیسر شیرانی نے باجن کے کلام "خزان رحمت اللہ" کا جو نسخہ استعمال کیا تھا، اس میں وہ اپنے کلام کو "گجری" "ہندی" کے ساتھ ساتھ "دہلوی" بھی بتاتے ہیں۔^۳ ڈاکٹر جمیل جالبی بھی شیرانی کے ہم نوا ہیں۔ شیخ فرید کا دعویٰ ہے کہ "خزان رحمت اللہ" کے قلمی نسخوں میں کہیں بھی "دہلوی" لکھا ہوا نہیں ملتا۔ باجن نے اپنے کلام کو ہندی، ہندوی اور گجری یا گجری کہا ہے۔^۴ شیخ فرید "دہلوی" کو الحاقی اضافہ بتاتے ہیں۔^۵ ظہیر الدین مدنی بھی یہ کہتے ہیں کہ انہوں نے برہان پور میں خطیب جامع مسجد حضرت احکام اللہ مرحوم کے کتب خانہ میں "خزان رحمت اللہ" کا قلمی نسخہ دیکھا تھا۔ وہ اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ اس نسخہ میں کسی بھی جگہ لفظ "دہلوی" نہیں پایا گیا۔ صرف گجری، گجری اور ہندی کے لفظ ہیں۔^۶

شیخ باجن کی زبان کو دیکھیے تو اس پر برج اور ہندی کی روایت کا گہرا اثر ہے۔ زبان کی قدیم شکلیں اس کی شاعری کے وجود کو مقامی روایت سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ اظہار ذات میں اس نے مقامی اصناف اور بحروں کو استعمال کیا ہے۔ اس طرح ان اصناف سے وابستہ روایات کا عکس بھی اس کے ہاں موجود ہے۔ اصناف اختیار کرنے کا

مطلب کسی زبان کے طرز احساس اور اس کے تخلیقی سانچوں کو اختیار کرنا ہے۔ باجن کے لکھے ہوئے دوہرے ہندی طرز احساس کی عام صداقتوں اور تجربات کے مظہر ہیں۔ ان کے پیچھے ہندوستانی روایت کا صدیوں پرانا تجربہ اور دانش موجود ہے۔

باجن کی شاعری پر دوہوں کی شکل میں کبیر پن্থی شعرا کی ”بانی“ کا احساس ہوتا ہے:

باجن میت بچھوڑا جس کوں ہووے
پانی رووے سہ کوئی وہ لوہو رووے

باجن جو آمر ہے مودا نکھو کوے
جے کوئی مودا کہے وہی مودا ہوے^{۱۵}

باجن کی شاعری کو اگر کوئی چیز ہندی روایت سے منفرد کرتی ہے تو وہ اس کی زبان نہیں بلکہ اس کا فکر اور طرز احساس ہے۔ مسلمان صوفیاء کے تجربہ، دانش اور روایات سے باجن کا کلام ممتاز ہوتا ہے اور یہی اس کی پہچان ہے۔ باجن کے ہاں صوفیانہ عقائد کی شاعری میں کبیر پن্থی اور صوفیانہ روایت کا احتزاجی رنگ ملتا ہے:

راول دیول ہم نجاتا	پھانا پہنہ روکھا کھانہ
ہم درویشہ ایہی ریت	پانی لوڑیں ہور میت
بیٹھے آچھیں ٹھنڈی چھانو	جو کچھ دیوے سو ہی کھانو ^{۱۶}

عمومی طور پر اگرچہ باجن کے کلام کا رنگ قدیم ہندوستانی روایت سے منسلک ہے اور اس میں صوفیانہ عشق کے اظہار کے لیے ہندی طرز کے مطابق صیغہ تانیث استعمال کیا گیا ہے جو ہندی روایت سے متعلق ہے مگر باجن کے کلام میں ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں خالص صوفیانہ رنگ و آہنگ موجود ہے:

اللہ سیتیں جے کوئی ہوئے	اللہ اور جگ اس کا ہوئے
من مراد گھر بیٹھے پاوے	اس کو مار نہ سیکھے کوئے ^{۱۷}

اس دور کے تمام صوفیاء کے ہاں اسی قسم کے شعری پیکر ملتے ہیں۔ عوامی استفادے کے لیے وہ زبان کا عوامی پیکر تراشتے ہیں۔ اس پیکر سے ابلاغ بہ خوبی طور پر ہو سکتا تھا۔ اس لسانی پیکر میں ان کی ہدایت، نصیحت، رموز اور ارشادات نظم کیے جاتے تھے اور جو چیز اس زبان کو ممتاز کرتی تھی، وہ اسلام کی حقانیت کے تصورات تھے۔ جیسا کہ پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے اس مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے:

”ان ایام میں اردو زبان کے امتیازی خط و خال جو دوسری زبانوں سے اسے میٹز کر سکیں، صرف محدودے چند ہیں یعنی یہ کہ اس زبان میں مسلمانی جذبات و خیالات ہوں۔“

اس میں ایک حد تک عربی و فارسی کا عنصر موجود ہو۔“^{۱۸}

شیخ باجن کے کلام میں نظمیں، گیت، دوہرے، قطعے اور جکریاں ملتی ہیں۔ ’جکری‘، ذکر کی جگری ہوئی شکل ہے اور اس کا ماخذ ’ذکر‘ ہے۔ شمالی ہند کے صوفیا کی مجالس میں نظم کی اس قسم نے چودھویں، پندرہویں صدی میں بہت مقبولیت حاصل کی تھی۔ اس کا اطلاق ایسی نظموں پر ہوتا تھا جن میں اور مضامین کے علاوہ سلسلے کا شجرہ اور مشائخ کی مدح ہوتی تھی۔^{۱۹} ڈاکٹر جمیل جالبی ’جکری‘ کے بارے میں یہ کہتے ہیں:

”جکری (جکری، ذکر کی جگری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکر خدا، ذکر رسول، ذکر پیر و مرشد، ذکر تجربات باطنی و واردات روحانی کو اس طور پر ایسے اوزان اور ایسے عام فہم الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ اسے گایا بھی جاسکے اور سازوں پر بجایا بھی جاسکے۔ جکری کی حیثیت مختصر گیت یا راگ راگنیوں کے ان بولوں کی تھی جنہیں گا بجا کر لوگوں کے اندر عالم وجد و سرور پیدا کیا جاسکے۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مضامین بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے۔

ہیت کے اعتبار سے جکری، بھجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دوہروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ باجن کے ہاں اس کی عام ہیت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار جو ہم قافیہ ہوتے ہیں ”عقدہ“ کہلاتے ہیں۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنہیں ”پین“ کہا جاتا ہے۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے ”تخلص“ کہلاتا ہے۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا الگ لیکن ہم وزن ہوتا ہے۔ ہر ”گیت“ سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے۔ مثلاً ”عقدہ در پردہ صبا“^{۲۰}

”عقدہ در پردہ بلاول“ ”عقدہ دو پردہ کدار“ ”عقدہ در پردہ للت“ وغیرہ“

لسانی اعتبار سے باجن کی تصنیف ”خزان رحمت اللہ“ بہت قدر و قیمت کی حامل کتاب ہے۔ اس کی اہم ترین قدر یہ ہے کہ یہ اردو کے قدیم ترین روپ کا مستند نمونہ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ باجن کے کلام کی ایک اور اہم قدر یہ ہے کہ اس سے اردو میں غنائیہ شاعری کی روایت پروان چڑھتی ہے۔

قاضی محمود دریائی

(۱۵۳۴ء-۱۹۴۱ء)

جگری ادب کی روایت کے اولین دور میں سبجرات میں نظم کی ایک تکنیک ”جکری“ کا ذکر ہم باجن کے تذکرے میں کر چکے ہیں۔ ”جکری“ کا ذکر شیرانی صاحب نے قاضی محمود دریائی کا تذکرہ کرتے ہوئے کیا تھا اور یہ بتایا

تھا کہ نظام الدین اولیا کے زمانے میں بھی ”جکری“ موجود تھی۔ جیسا کہ ان کو مولانا جیہ الدین کی ”جکری“ سن کر حال آیا تھا:

”یہ نابین بہاجی ایسا سکھ سے ہاسوں“

معلوم ہوتا ہے کہ سلطانی دور ہی سے دلی میں ”جکری“ صوفیانہ طرز اظہار اور بزرگانِ طریقت سے عقیدت و محبت کے اظہار کے لیے ایک صنف تھی۔ قاضی محمود دریائی کی شہرت کا بڑا سبب ان کی لکھی ہوئی ”جکریاں“ تھیں جن کے حوالے صوفیا کے تذکروں میں موجود ہیں۔ محمود دریائی ایک نامور صوفی خاندان سے تعلق رکھتے تھے جو بیرپور گجرات میں آباد تھا۔ ان کا سلسلہ ارادت اپنے والد سے وابستہ تھا جن کا نام قاضی حمید تھا اور وہ شاہ چاندھا (چاندھا) کے نام سے معروف تھے۔

صوفیا کے تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ قاضی محمود دریائی غلبہ عشق میں حد درجہ غرق رہتے تھے۔ ان کی جکریاں بھی اس ذوق و شوق اور مستیِ مدام کی شہادت دیتی ہیں۔ یہ ”جکریاں“ اس دور کے قولوں میں بے حد مقبول اور موثر بتائی گئی ہیں اور ان کی تاثیر سے محفلوں میں جذب و مستی کی کیفیات طاری ہو جاتی تھیں۔

جس دور میں جکریاں لکھی گئیں، وہ ہندوی روایت کے غلبے کا دور ہے۔ اس میں نہ صرف اسلوب بیان بلکہ روایت بھی ہندوی ہے۔ خدا، رسول، بزرگ، اولیا سب کے سب ہندوی ملبوس میں نظر آتے ہیں۔ ”جکری“ کی چشم بصیرت خالص مقامی ہے۔ اس صوفیانہ واردات کے سارے مراحل ہندوی لباس ہی میں طے ہوتے ہیں اور اس سے بھی بڑھ کر ”جکری“ کسی نہ کسی خاص راگ میں لکھی جاتی ہے یعنی اس کا آہنگ بھی ہندوی رنگ سے عبارت ہے۔

قاضی محمود دریائی پر ہندوستانی دیومالا کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ بالخصوص کرشن بھگتی کے شعر میں ”پتی پتی روپ“ کا جو تصور بہت مقبول تھا، وہ محمود کے صوفیانہ عقائد کا ایک حصہ تھا اور اس تصور کی وجہ سے ان کو ناپسند بھی کیا جاتا تھا۔ ان کے ہاں ہجر و فراق کی بھی کیفیات ہیں۔ ان کے اظہار پر بھی مقامی روایت غالب ہے اور وہ صیغہ تانیث اختیار کر کے ہجر کی حالتِ حزیں کا اظہار کرتے ہیں۔ محمود دریائی کی شاعری کالب و لہجہ، طرز احساس اور شعری لخت ان کو اس دور کی مقبول لوک روایت سے منسلک کرتی ہے:

عقدہ: نہ دو کھی جگ کو نہیں دکھ بھریا ہے سب کوئی رے

کو ما بھلا مر نہ جو جھے بات دل کسے نہ سو جھے

دکھ جیو کا میرا کس کہوں

یوں مجھ پوچھیں سہیلیں ہاں تجھ تن لوھو نہ ماس

جہاں جہاں میں گئے میرے سائن کارن اپواس

میرے بھیرد عو جے میری سائن

شاہ علی محمد جیو گام دہنی

(م ۱۵۶۵-۹۸۳ھ)

شاہ علی محمد بھی باجن اور محمود دریائی کی روایت کے صوفی شاعر ہیں۔ ان کا کلام مذکورہ بالا شعرا سے مختلف نہیں ہے۔ زبان و اسالیب پر ہندوی روایت کا شیوہ بہ دستور قائم ہے۔ کہیں کہیں عربی و فارسی الفاظ یا صوفیانہ اصطلاحیں ملتی ہیں جو ان کے کلام کو گجری اردو کہنے کا واحد جواز بنتی ہیں۔ یہ صورت دیگر ان کے کلام کو حقیقتاً ہندی کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ چوں کہ یہ سب شعرا ایک خاص مقصد کے لیے ادب تخلیق کر رہے ہیں، لہذا وہ زبان کا وہی اسلوب اختیار کرتے ہیں جو لوگوں میں مقبول بھی تھا اور قابل فہم بھی۔ اسی لیے عربی و فارسی الفاظ کی اصل صورتوں کو پیش کرنے سے بھی کہیں کہیں گریز کیا گیا ہے اور جہاں ممکن ہو سکا ہے وہاں مقامی اثرات کے غلبہ کے سبب ان الفاظ کو ہندی بنا لیا گیا ہے جس سے ابلاغ کا عمل تیز ہو جاتا ہے۔ بعض منزلوں پر ان کا لسانی اسلوب عربی و فارسی اثرات سے بہت دور ہو جاتا ہے اور اس پر مقامی زبانوں کی چھاپ بہت نمایاں ہو جاتی ہے۔ ان کا کلام ”جو اہر اسرار اللہ“ ہے جسے ہم عصر صوفیانے بلند مرتبہ کلام کہا ہے۔

شاہ علی محمد کا ایک کام بہت قابل قدر ہے۔ ہندی اوزان کی روایت میں لکھتے لکھتے وہ فارسی اوزان کی طرف بھی متوجہ ہوئے ہیں۔ یہ امر اس بات کی شہادت ہے کہ مقامی رنگ کی دھنوں اور نغموں کے ساتھ ساتھ ان کے فارسی کے تہذیبی آہنگ بھی اپنے رنگ دکھانے لگتے ہیں۔ یہ ایک اہم تبدیلی تھی جو مستقبل میں زبان کے وجود کو بدلنے میں معاون ثابت ہونے والی تھی۔ اس تبدیلی کے متعلق شیرانی صاحب لکھتے ہیں:

”شاہ علی محمد ان بزرگوں میں سے ہیں جنہوں نے فارسی اوزان کو ہندی زبان میں روشناس کرنے کی ابتدائی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں ہرج مرج سالم ورج مرج سالم میں دو نظمیں موجود ہیں۔“^{۲۲}

ان کی شاعری کا عام اسلوب یہ ہے:

مجھ جگ کہے جمتا نہیں	ہجو بانج مجھ کمتا نہیں
من مانہ نہ سمتا نہیں	اے بھائیو ہوں سوں کروں ^{۲۳}

اس بہتی کا کیا پیتارا آج تمہوں کل دوجا مارا

سو کیوں تس کوں دھرے پیارا^{۲۴}

جیو گام اعلیٰ درجہ کا جمالیاتی ذوق رکھتا تھا۔ اس کا لکھا ہوا ایک سرپا اسی جمالیاتی ذوق کا حامل ہے۔ ہندوی

اسلوب کا یہ سراپا اس عہد کی جمالیات کا عکاس ہے:

ادھر پنوالی چک رتالی بنی باسک ہو ر تل کالی
ایہہ جیو مانگیں بھویں دمالی
جو جیوڑا پیو سوں لاگا بنے جس نیہ کی آگا
تتھوں کا لوبھ سب بھاگا

”ہونٹھ پان سے لال ہیں، آنکھیں سرخ ہیں۔ زلفیں سانپ جیسی ہیں اور کالے
تل دنبالہ دار ابرو دل مانگتی ہیں جو دل پیارے پر یتیم سے لگا اور جس کے دل میں محبت کی آگ
روشن ہوئی۔ اس کا تمام لوبھ، طمع یا خواہشات نفسانی سب فرار ہو گئے۔“^{۲۵}

شاہ جیو کو وحدت الوجود کے فلسفہ سے عشق ہے۔ ان کے کلام پر سب سے قوی اثر اس تصور کا ہے۔ بعض
ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو خالص ہندوئی شعری اسلوب کے ہیں مگر ان میں صوفیانہ مقامات کی اصطلاحیں آگئی ہیں:

احد واحد کی گھونگھٹ مانھاں کرے تجلی ذات سو ناںھاں
دہی لاهوت ہو جبروت آوے ملکوت ناسوت کے بھاؤ لیاوے
ولی سو انسان کامل تھاوے پانچ جنہ حضرت آت دکھاوے

خوب محمد چشتی

(م ۱۶۱۴ء - ۱۰۲۳ھ)

اردو کی نشوونما کے سلسلے میں ہم اس سے پہلے یہ نقطہ نظر پیش کر چکے ہیں کہ اردو کو ”گجری“ اور ”دکنی“
سے ”اردو“ تک پہنچانے میں دلی کی عسکریت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ جہاں جہاں عسکری فتح ہوتی ہے، وہاں سیاسی اور
انتظامی دباؤ موثر ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ تہذیبی اثر بڑھنے لگتا ہے اور جب عسکری، سیاسی اور تہذیبی دباؤ
میں ربط اور استحکام پیدا ہونے کی شکل بنتی ہے تو لسانی دباؤ کا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے اور مقامی لسانی روایت پر فارسی
اثرات جھلکنے لگتا ہے۔ گجرات اور دکن میں بالخصوص اس نقطہ نظر کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔

گجرات کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ مغلوں کے عہد میں پہلی بار ہمایوں نے گجرات کی تسخیر کی مگر گجرات
اس کے ہاتھ میں نہ رہ سکا۔ مغلوں کا یہ خواب اکبر نے ۱۵۷۲ء میں گجرات فتح کر کے پورا کیا۔ گجرات کی فتح سے ادبی
تاریخ کا رخ بھی بدلتا ہے۔ وہ زبان جسے ”گجری“ کہا جاتا تھا اور جو تقریباً ڈیڑھ سو برس کے لگ بھگ مقامی اثرات
کے غلبہ میں رہ کر پروان چڑھی، اس کی تنہائی کا زمانہ گزرنے کا وقت آ جاتا ہے۔ شیخ باجن سے شاہ علی جیو تک زبان
کی جو صورت بنی تھی، وہ ہندوئی اثرات کی ترجمان تھی مگر اکبر کی فتح گجرات سے فارسی کا نفوذ ہوتا ہے۔ مغلیہ تہذیب

سرائیت کرنے لگتی ہے۔ دلی سے آنے والے عام لوگوں اور اصحاب فن کی تعداد میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ چشتی کی دو کتابیں قابل ذکر ہیں۔ اول ”خوب ترنگ“ اور دوم ”چند چمنداں“ — اس بات کا دعویٰ کرنا کہ ”خوب ترنگ“ مغلیہ فتوحات کا نتیجہ ہے، قدرے دشوار معلوم ہوتا ہے۔ فتح گجرات ۱۵۷۳ء میں ہوئی۔ ”خوب ترنگ“ ۱۵۷۸ء-۹۸۶ھ میں تیار ہوئی۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ کتاب ہذا ایک ہی سال میں تصنیف ہوئی۔ سال آغاز معلوم نہیں۔ عین ممکن ہے کہ چند برس لگ گئے ہوں۔ اس حساب سے ”خوب ترنگ“ اکبری فتح کے فوراً بعد تصنیف ہوئی ہوگی۔ کتاب میں بعض حصے گاڑھے طور پر ہندوی اسلوب میں ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات کی عملی شہادت بھی ملتی ہے۔ گویا ”خوب ترنگ“ میں زبان ہندوی بھی ہے اور اس اسلوب سے گریز کرتی ہوئی بھی نظر آتی ہے۔ مجموعی طور پر فارسی روایت کا دباؤ موجود ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فارسی اور ہندوی کی شعری لغت میں تصادم کی صورت بنتی ہے۔ اس شعری کارنامے کی لسانی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے:

”یہ نظم لسانی اعتبار سے نہایت اہم ہے۔ پراکرت اور جدید ہندوستانی زبانوں کے درمیان اس کی زبان کو ایک عبوری نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ سرسری مطالعہ سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس میں وہی لسانی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو قدیم پنجابی، قدیم برج، قدیم دکھنی اور قدیم مرہٹی میں بھی ملتی ہیں۔ یہ خصوصیات دراصل پراکرت کی اپ بھرنش شکلوں میں مشترک معلوم ہوتی ہیں اور اس سے میرے اس نظریے کی تائید ہوتی ہے کہ عوامی بولی جو اس وقت برصغیر کے ایک بڑے حصہ میں بولی جاتی تھی بہت سے عناصر مشترک رکھتی ہے۔ قدیم پنجابی اور قدیم دکھنی کے مختلف عناصر سے بعض ماہرین نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یہ زبان پنجاب سے دہلی اور بعد ازاں گجرات اور دکن میں پہنچی۔“^{۲۶}

مثنوی کا موضوع چوں کہ تصوف کے امور، مسائل، نکات اور عرفان کا بیان کرتا ہے، اس لیے یہ موضوعات اپنی بنیادی لغت کے متقاضی نظر آتے ہیں اور ان مسائل کے بیان کے طفیل فارسی ذخیرہ لغت پہلی بار زیادہ تعداد کے ساتھ ملتا ہے۔ ”خوب ترنگ“ میں صوفیانہ مسائل کثرت سے بیان کیے گئے ہیں۔ گجری ادب کے دور میں کہ جب زبان ابھی تشکیل پذیر ہو رہی تھی ان مسائل کے بیان میں قدرت کا مظاہرہ کرنا غیر معمولی بات تھی۔ اس کتاب کے موضوعات کا اب ہم مختصر اذکر کرتے ہیں۔ حضرت وحدت، قوس احدیت، قوس واحدیت، قوس ظاہر وجود، حقائق موجودات، مراتب وجود، تفصیل حضرت الہیت وغیرہ۔^{۲۷}

”خوب ترنگ“ میں حکایات کی شکل میں تمثیلیں بیان کی گئی ہیں۔ مصنف نے یہ کارنامہ مثنوی مولانا روم کی طرز پر انجام دیا ہے۔ قدیم اردو میں شاید ”خوب ترنگ“ ہی وہ پہلی شعری تصنیف ہے جس میں تمثیل نگاری کا رنگ اختیار کیا گیا ہے۔ چشتی نے ایک تمثالی کہانی میں اردو داستان کی مشہور شخصیت شیخ چلی کا کردار پیش کیا ہے۔ یہ

بہت معنی خیز تمثیل ہے۔ اس تمثیل کی دل چسپ کہانی کو ہم پہلے محمود شیرانی کے حوالے سے پیش کرتے ہیں بعد میں اس پر تبصرہ کریں گے:

”شیخ چلی کے چار مکان تھے جو ایک ہی محن میں واقع تھے۔ مرمت کی ضرورت سے شیخ ایک مکان پر چڑھا، چھت پر پہنچ کر دیکھا تو تین مکان نظر آئے اور چوتھا مکان جس پر شیخ چڑھا تھا، نظر نہیں آیا۔ شیخ اس مکان کی یک لخت گم شدگی سے سخت پریشان ہوا اور سوچا کہ اس مکان کی مرمت پہلے نہ ہونے کی وجہ سے وہ روٹھ کر کہیں چل دیا ہے۔ دل میں کہا کہ اس کی تلاش میں جاؤں اور منا کر لاؤں۔ یہ ٹھان کر وہ جلد جلد اتر اور گلی میں پہنچ کر لوگوں سے پوچھنا شروع کیا کہ اس قسم کا مکان تم نے ادھر سے جانا ہوا تو نہیں دیکھا؟ سننے والے اس سوال پر مسکرائے اور دل لگی کی غرض سے کہنے لگے کہ ہاں فلاں سمت جاتے دیکھا ہے، تم پھرتی کرو اور دوڑو، ابھی کوئی دم میں اسے جالو گے۔ شیخ دوڑنے لگا اور یار لوگ اسے ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر دوڑاتے رہے، مگر مکان نہیں ملا۔ بالآخر تھکان سے چور اور پسینے میں شرابور شیخ سستانے کے لیے ایک مسجد میں گھس گیا۔ مسجد میں قلندروں کی ایک ٹولی بھی ٹھہری ہوئی تھی۔ ان سے شیخ نے اپنی تلاش اور ناکامی کا قصہ دہرایا۔ انہیں بھی مذاق سوچھا، چنانچہ جب شیخ کو نیند آگئی، اس کی چار ابرو کا صفایا کر دیا۔ صبح کے وقت وہ حوض پر وضو کرنے کے لیے گیا، پانی میں اپنے چہرے کا عکس دیکھ کر حیران رہ گیا، چہرے کی ہیئت اور ہی نظر آئی۔ داڑھی اور مونچھوں کو غائب پا کر سمجھا کہ میں گم ہو گیا ہوں اور یہ کوئی اجنبی ہے جو میری جگہ آ گیا ہے۔ اب شیخ چلی نے مکان کی تلاش چھوڑ کر اپنی تلاش شروع کر دی۔ آوازوں پر آوازیں دیں اور مسجد کا کونا کونا چھان مارا لیکن شیخ چلی کو اپنا سراغ نہیں ملا۔“ ۲۸

شیخ چلی کو جس تمثیل کا کردار بنایا گیا ہے، اس میں استغراق پیہم کے اثر سے کائنات کے اندر گم ہو جانے کی کیفیت ہے۔ پہلے وہ حالت مکانی میں گم ہوتا ہے اور پھر حالت زمانی میں — اور اس کے بعد وہ تلاش ذات کے مرحلوں سے گزرتا ہے۔

شیخ چلی کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی تلاش باہر کی دنیا تک محدود رہتی ہے۔ وہ اس دنیا کو اور خود اپنے آپ کو خارجی سطح پر تلاش کرتا رہتا ہے اس کا یہ سر داغی دنیا کی سمت شروع نہ ہو سکا اس لیے وہ تلاش ذات میں کامیاب نہ ہوا۔ چار ابرو کی صفائی کے بعد وہ اپنی شناخت سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ یہ مکمل گم شدگی ہے۔ چشتی نے ذات کے بحران کی شدید شکل اس تمثیل میں پیش کی ہے۔

چین کے مصوروں کی داستان بھی ایک بھرپور تمثیل کا پیکر پیش کرتی ہے۔ اس داستان کے مطابق کچھ مصور باہر سے چین میں آتے ہیں۔ وہ سنتے ہیں کہ چینی مصور اڑتے پنچھی کی تصویر کشی کر سکتے ہیں، بادشاہ کے حکم سے بیرونی اور مقامی مصوروں کا مقابلہ مصوری ہوا۔ بادشاہ نے ایک کمرے کی دیوار کا انتخاب کیا اور کہا کہ دیوار کے

ایک طرف چین کے مصور اپنے کمال فن کا مظاہرہ کریں گے اور دوسری طرف مہمان مصور۔ دونوں کو کچھ پتہ چل سکتا تھا کہ ادھر کیا ہو رہا ہے۔ چینی مصوروں نے جب اپنا شاہکار مکمل کیا تو سب رنگ ختم ہو چکے تھے۔ اب مہمان مصوروں کے لیے مسئلہ تھا کہ کیا کریں۔ انہوں نے فیصلہ کیا کہ دیوار کو رگڑ رگڑ کر اس طرح چکا دو کہ آئینہ بن جائے۔ جب بادشاہ نے پردہ ہٹا کر تصویر دیکھی تو دونوں دیواروں پر ایک جیسی تصویر تھی۔

یہ تمثیلی حکایت اس بات کو بیان کرتی ہے کہ حقیقت اولیٰ دراصل ایک ہی ہے۔ پردہ ہٹ جائے تو وہ واحد حقیقت جھلک دکھاتی ہے۔ انسان کا کام صفائی قلب کر کے اس حقیقت تک پہنچنا ہے۔

”خوب ترنگ“ گجری ادب کی روایت میں تخلیق ہونے والے صوفیانہ ادب کی فکر انگیز کتاب ہے۔ چنچو اس صوفیانہ فکر کا نمائندہ ہے جو انسانی قلب کی صفائی کو صوفیانہ تجربے کی بنیاد سمجھتا ہے۔ خوب محمد چشتی اس دور سب سے اہم تخلیقی ذہن ہے جس نے ایک طرف مثنوی مولانا روم کی طرز پر حکایات لکھ کر زندگی کے حقائق اور فلسفہ کو پیش کیا اور دوسری جانب ”چند چنداں“ سے اردو کے تخلیقی وجود کو فارسی بحر و سحر سے روشناس کرایا اور اس کی منفرد پہچان کے وسیع مواقع فراہم کر دیے۔

”چند چنداں“ فارسی اوزان کے تعارف کے لیے ہندوی میں لکھی گئی ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس کتاب کو ایک ہنگامہ خیز انقلاب سے تعبیر کیا گیا ہے۔^{۱۹} محمود شیرانی کی رائے میں یہ انقلاب گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ کی کلیات ہے جس میں اردو زبان اوزان و بحر، جذبات، تخیل اور تشبیہ اور محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنادی گئی ہے۔

واقعاً ”چند چنداں“ کی تصنیف نے قدیم اردو کا ادبی منظر نامہ بدلنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ یہ کتاب ایک نئے عہد کے طلوع ہونے کا اعلان کرتی ہے۔ جب فارسی اوزان اختیار کرنے کی روایت پڑی تو اوزان اپنے ساتھ فارسی کی شعری لغت، نفسی اور طرز احساس کی لہر بھی لیتے آئے۔ مستقبل میں ان فارسی اوزان کی وجہ سے مقامی روایت سے بننے والے الفاظ رفتہ رفتہ زبان کے نئے مزاج سے ہم آہنگی نہ پا کر گریزا ہونے لگے۔

جب کسی ادب کی اصناف کسی دوسرے ادب میں منتقل ہوتی ہیں تو وہ اپنے ساتھ اپنا ذہنی مزاج، طرز احساس، اساطیر اور روایات کا ذخیرہ بھی لے آتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اصناف کی اپنی ساخت اور ان کی نفسیاتی جمالیاتی احساس بھی منتقل ہوتا ہے۔ گجرات کے سارے شعرا ”گجری“ کے ساتھ ساتھ بڑی عمدگی سے فارسی بھی لکھتے ہیں۔ فارسی میں وہ غزل، قصیدہ، مثنوی اور دیگر اصناف اختیار کرتے ہیں۔ مگر جب گجری کی طرف آتے ہیں تو اپنے آپ کو بے بس پاتے ہیں۔ ہندوی کا ذخیرہ لغت غزل کی روایت قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ خود غزل بھی اس شعری لغت کے سامنے خود کو عاجز محسوس کرتی ہے۔ اس دور میں اوزان کی تبدیلی کے باوجود تخلیقی تجربہ مشکلات کا سامنا کرتا تھا۔ اس لیے اس زمانے کے شعرا مجبوراً ”ہندوی“ روایت اختیار کرتے ہیں۔ نہ صرف شعری لغت بلکہ جمالیاتی طرز احساس بھی ان کو مستعار لینا پڑتا ہے۔

باجن اور دریائی کے گجری ادب کو ”ہندوی“ روایت سے جو چیز ذرا الگ کرتی ہے وہ کچھ تو صوفیانہ افکار

ہیں اور یا پھر عربی فارسی کے الفاظ یا ان کی بدلی ہوئی مقامی رنگ کی شکلیں ہیں۔ اس کے علاوہ زبان میں تحریک بہت سست ہے۔ چونکہ سب کچھ ہندوی اصناف کے سانچوں اور ہندوی دھنوں میں کیا جا رہا ہے، اس لیے ہندوی کی دیومالائی روایت اور طرز احساس کے سامنے صوفیانہ خیالات دبے دبے ہیں۔ اس لیے زبان کا عمل بھی سست ہے۔ ”ہندوی“ روایت کے اثرات سے باہر نکلنا بہت دشوار معلوم ہوتا ہے اور یہ سب کچھ اس لیے بھی تھا کہ گجری عہد کی ابتدائی روایت کے ادیب ایک قسم کا افادی ادب پیدا کرنا چاہتے تھے۔ انہیں زبان کے صرف اس پہلو سے دل چسپی تھی کہ اس کا ابلاغ وسیع تر ہو۔ ان کی بات عام لوگوں تک پہنچ جائے اور وہ متاثر ہوں۔ ہمارے خیال میں اس کام کی حد تک وہ یقیناً کامیاب رہے ہوں گے۔

سوال یہ ہے کہ گجری ادب کی ایک مستقل اور پائیدار روایت کیوں نہ بن سکی؟ تاریخ میں گجری ادب کی روایت ایک خاص زمانہ میں قائم ہوئی۔ کچھ عرصہ تک چلی اور پھر کم زور پڑ گئی۔

گجری ادب کا سلسلہ سلطان مظفر شاہ کی قائم کردہ سلطنت گجرات (۱۴۰۷ء) کے بعد شروع ہوا۔ اگرچہ عہد علانی میں ۱۲۹۷ء کے بعد بہت سے صوفیا یہاں پہنچ چکے تھے اور اپنے تبلیغی کام میں مصروف تھے۔ سلطنت گجرات کے دور میں اتفاق سے شیخ باجن اور محمود دریائی نہ صرف جلیل القدر صوفی تھے۔ بلکہ شعر و ادب کے ذوق سے بھی سرشار تھے اور اس سرشاری کو ان کے ذوق موسیقی نے درجہ کمال تک پہنچا دیا تھا۔ یہ دونوں شاعر تخلیق کے باطنی مرکز کے رمز شناس تھے۔ اس لیے ان کے شعری تجربے میں ایک ایسی توانائی ہے کہ انسان اس سے فوراً متاثر ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ کام دہنی اور خوب محمد چشتی جیسے نہایت ذہین شاعر اور صوفی بھی اسی خطہ میں موجود تھے۔ گجری ادب کی یہ خوش قسمتی کہیے کہ آغاز سفر میں اسے مندرجہ بالا اذہان میسر آئے اور اس ادب کی ایک بنیاد قائم ہو گئی۔

مگر ادب و شعر کی یہ روایت ان کے بعد اتنی مضبوطی اور توانائی سے قائم نہ رہ سکی۔ دراصل ۱۵۷۲ء میں اکبر کی فوجوں نے گجرات پر قبضہ کر لیا اور گجرات کی خود مختاری ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ سلطنت گجرات کے زوال سے گجری ادب کی یہ روایت کم زور ہوتی گئی۔ کیوں کہ بہت سے اعلیٰ درجے کے باصلاحیت لوگ دکن کی طرف ہجرت کر گئے تھے جہاں ان لوگوں کے لیے اعلیٰ مواقع حاصل تھے۔

سلطنت گجرات کے دور میں شعر و ادب کی اس طرح سے سرپرستی بھی نہ کی گئی تھی کہ جو سرپرستی دکن میں حاصل تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو شاید یہاں اچھا ادب پیدا ہونے کے روشن امکانات تھے۔

کسی ادبی روایت کے استحکام اور تسلسل کے لیے نہ صرف امن و امان اور ماحول بلکہ تاریخ کا ایک مناسب وقفہ بھی چاہیے جس میں روایت زمین سے گہرے طور پر تعلق استوار کر کے مضبوط ہو سکے۔

گجرات میں ایسا مناسب وقفہ بھی میسر نہ آ سکا اور روایت کی جڑیں گہرائی تک نہ اتر سکیں اور درحقیقت اس عمل کے مکمل ہونے سے پہلے ہی یہ جڑیں مرجھا گئیں۔

تو کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گجری ادب کی روایت اپنے ساتھ گجرات ہی میں ختم ہو گئی؟

ایسا کہنا درست نہیں ہے بلکہ اصل حقیقت یہ ہے کہ گجری ادب کی روایت نقل مکانی کر گئی۔ مناسب حالات، ماحول اور فضا کے کشیدہ ہونے کے سبب یہ روایت سفر کر کے دکن میں پہنچ گئی۔ چنانچہ اپنے اصل تخلیقی مرکز پر یہ روایت کمزور ہوتی گئی مگر دکن کی سر زمین پہ دکنی کی صورت میں اس روایت کی توسیع ہو گئی۔ اسی لیے دکنی ادب کے آغاز کے دور میں اسے کوئی بھی دکنی نہ کہتا تھا۔ اسے ”گجری“ کے نام سے پکارا جاتا تھا یعنی ”گجری ادب“ اظہار کا ایک مثالی لسانی نمونہ بن گیا تھا۔

حوالے

- ۱۔ یحییٰ بن احمد سرہندی، تاریخ مبارک شاہی، ڈاکٹر آفتاب اصغر مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۸۶ء) ۲۶۲
- ۲۔ S.C.Misra The rise of the muslim power in Gujrat (1298-1492) (Delhi: Munshi Ram Manoharil, 1982) 137
- ۳۔ حبیب چنڈر مسرا، محمد لطف الرحمن، مرتبین: مراۃ سکندری (بڑودہ: شعبہ تاریخ جامع مہاراجہ سیانی راؤ، ۱۹۶۱ء) ۱۰۱
- ۴۔ محمود شیرانی، مقالات شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۸۷ء) جلد اول۔ ۳۹۷
- ۵۔ شیرانی، مقالات، جلد اول، ۲۶۸
- ۶۔ شیرانی، مقالات شیرانی، جلد اول، ۳۹۷
- ۷۔ مذکورہ حوالہ، ۱: ۳۸۱
- ۸۔ ظہیر الدین مدنی ”گجری اور دکنی ادب“ مشمولہ دکنی اردو عبد الستار دہلوی، مرتب: (بمبئی: شعبہ اردو بمبئی یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء) ۳۰
- ۹۔ شیخ فرید، شاہ بہاء الدین باجن اور ان کا گجری کلام (احمد آباد: پیر محمد شاہد رگاہ شریف ٹرسٹ ۱۹۹۲ء) ۳
- ۱۰۔ مذکورہ حوالہ، ۹
- ۱۱۔ شیرانی، مقالات شیرانی، جلد اول ۱۶۸-۱۶۹
- ۱۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۸۷ء) جلد اول۔ ۱۰۸
- ۱۳۔ شیخ فرید، شاہ بہاء الدین باجن ۲۰
- ۱۴۔ مذکورہ حوالہ ۲۱-۲۲
- ۱۵۔ ظہیر الدین مدنی، دکنی اردو، ۲۸
- ۱۶۔ شیرانی، مقالات، جلد اول، ۱۷۱
- ۱۷۔ مذکورہ حوالہ ۱۷۳
- ۱۸۔ ڈاکٹر جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول ۱۰۸
- ۱۹۔ شیرانی، مقالات، جلد اول ۱۷۳
- ۲۰۔ مذکورہ حوالہ ۲۷
- ۲۱۔ ڈاکٹر جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول ۱۰۷

- ۲۲- شیرینی، ۱: ۲۷۷
- ۲۳- شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، علی گڑھ تاریخ خوب اردو (علی گڑھ: شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی (۱۹۶۲ء) ۱۱۷-۱۱۸
- ۲۴- شیرینی، مقالات۔ جلد اول ۱۸۷
- ۲۵- شیرینی۔ ۱۸۸
- ۲۶- شیرینی۔ ۱۸۹
- ۲۷- پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس ۱۹۷۸ء) ۱۹۳
- ۲۸- ڈاکٹر ابولیت صدیقی، لوب ولسانیات (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء) ۳۳-۳۴
- ۲۹- مذکورہ حوالہ، ۲۹
- ۳۰- مقالات شیرینی، جلد اول، ۲۹۵-۲۹۳
- ۳۱- شیرینی، مقالات جلد اول، ۳۰۰
- ۳۲- مقالات شیرینی، جلد اول، ۳۰۰
-

بہمنی دور کا ادب

(۱۵۲۶ء-۱۳۳۷ء)

جنوبی ہندوستان میں اردوئے قدیم کی تاریخ بہمنی سلطنت سے شروع ہوتی ہے۔ بہمنی سلطنت دکن میں اردو ادب کی پہلی تخلیقی تجربہ گاہ تھی۔ یہ اعزاز بہمنی سلطنت ہی کو حاصل ہے کہ یہاں پندرہویں صدی کے وسط میں اردو کا پہلا ادبی فن پارہ ”مثنوی نظامی“ کی شکل میں تخلیق ہوا اور یہی ریاست حضرت خواجہ گیسو دراز اور شاہ میراں جی شمس الشاق جیسے جلیل القدر صوفیاء کی سرگرمیوں کا مرکز تھی۔ بہمنی ریاست میں ہمیں ایسے شعرا کے نام بھی ملتے ہیں کہ جنہوں نے دکن کی سرزمین پہ ابتدائی اردو غزل کے رنگ روپ کو تشکیل دیا اور اسے مقامی تہذیب کے رنگوں سے سنوارا۔ مگر ان سب مباحث کا ذکر کرنے سے پہلے ہمیں تاریخ کے گزشتہ زمانوں کا سفر کرتے ہوئے ان سیاسی حالات کا جائزہ لینا ہو گا کہ جن کی وجہ سے دکن میں یہ خود مختار ریاست دلی مرکز سے الگ ہو کر قائم ہوئی تھی۔ یہ سفر ہمیں محمد تغلق کے عہد میں لے جاتا ہے۔

دکن میں بہمنی سلطنت محمد تغلق ہی کے عہد کے ژولیدہ سیاسی حالات اور اس کی سنگ دلانہ طبیعت کے پس منظر میں قائم ہوئی تھی۔ تغلق دور کے ”امیران صدہ“ کی انتظامی ہیئت نے بہمنی ریاست کے قیام میں نہایت موثر کردار ادا کیا تھا۔ درحقیقت یہ ”امیران صدہ“ ہی کا گروہ تھا جس نے جنوبی ہند کی تاریخ کے ایک آزمائشی وقت میں جرأت و دلیری سے ایک فیصلہ کن کردار ادا کیا تھا۔ ذرا یہ دیکھ لیجیے کہ یہ کون لوگ تھے اور انہوں نے کن حالات میں جنوبی ہند کے اندر ایک نئی ریاست کا خواب دیکھا تھا۔

اس کہانی کا پس منظر کچھ اس طرح سے ترتیب پاتا ہے کہ چودھویں صدی کے آغاز میں دکن کی فتوحات کے بعد وہاں کے انتظامی اور ملکی امور کا ڈھانچہ قائم کرنے کے لیے علاء الدین خلجی کی طرف سے ”امیران صدہ“ کا نظام وضع کیا گیا تھا۔ یہ امیر دکن میں سلطان کی نمائندگی کرتے تھے۔ طریق کار یہ تھا کہ ہر سو گاؤں پر ایک ترک سردار مقرر کیا جاتا تھا جسے امیر کہتے تھے۔ یہی وہ امیر ہیں جو تاریخ میں ”امیران صدہ“ کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ خلجی دور کا یہ نظام اتنا موثر ثابت ہوا تھا کہ تغلق سلاطین نے بھی اس کی افادیت دیکھ کر اسے جاری رکھا تھا۔

محمد تغلق کے دور (۱۳۵۱ء-۱۳۲۵ء) میں اس کی سیاسی حکمت عملیوں کے باعث سلطنت میں شدید سیاسی بے چینی کے بعد جب انتشار پھیلنے لگا تو کئی ماتحت علاقے بغاوت پر آمادہ ہونے لگے تھے۔ دکن میں یہ محسوس کیا گیا کہ شمال کی مرکزی طاقت غیر موثر ہوتی جا رہی ہے۔ دکن کے امیر بھی اس سبب سے وہاں ایک سیاسی خلا محسوس کرنے لگے تھے۔

ان حالات کو پیدا کرنے میں محمد تغلق کی ظالمانہ اور سفاک حکمت عملی کا بھی بڑا دخل تھا۔ پوری سلطنت اس کے قتل و خون سے تھرہراتی تھی۔ بڑی سے بڑی شخصیت کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ بادشاہ اسے کب اور کہاں قتل کرادے گا۔ اس لحاظ سے وہ بدترین ایذا پسندی کا شکار تھا۔ وہ صرف جسمانی تعزیرات کی حد تک اذیت رسانی نہ کرتا تھا بلکہ اس کی اذیت پسند طبیعت قتل سے کم تر سزا پر اعتبار ہی نہ کرتی تھی۔ اسی لیے جب برائی یا فرشتہ کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو ”موت“ اس عہد کا استعارہ معلوم ہوتی ہے۔

دکن میں بہمنی سلطنت کے قیام میں ”موت“ کے اس استعارہ نے نہایت اہم کردار ادا کیا تھا جس کی طرف توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ آئیے اس استعارے کی روشنی میں ذرا تاریخ کا کچھ اور سفر کریں اور دیکھیں کہ اس استعارہ سے بالواسطہ طور پر کس طرح جنوب میں سیاسی تبدیلیوں کے باعث ایک نئی زبان کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ محمد تغلق نے ۱۳۴۴ء میں عزیز الدین خمار کو دھار گجرات اور مالوہ کی سرداری دے کر رخصت کیا اور یہ نصیحت کی کہ دھار کے ”امیران صدہ“ میں جو شری اور مفید ہیں، ان کو جس طرح ممکن ہو، ختم کر دینا۔ عزیز خمار نے وہاں پہنچ کر دھار کے امیران صدہ اور لشکر کے دیگر سرداروں کو پکڑ دیا اور کہا کہ ہر فتنہ جو اطراف میں اٹھتا ہے، وہ دیوگیر کے امیران صدہ کی وجہ سے اٹھتا ہے، لہذا محل کے سامنے ان سب کی گردنیں اڑوا دیں۔ عزیز خمار سلطان کے نقش قدم پر چلنے لگا تھا۔ اس مرگ انبوہ کی خبروں نے ہر سمت آگ لگادی۔ بقول برنی:

”یہ خبر کہ دھار کے امیران صدہ اس لیے قتل کیے گئے ہیں کہ وہ امیران صدہ تھے، دیوگیر اور گجرات میں پہنچی تو ان علاقوں میں جہاں جہاں بھی امیران صدہ موجود تھے، وہ ہوشیار ہو گئے اور انہوں نے اپنی قوتیں یک جا کیں اور بغاوتیں کر دیں۔ چنانچہ اس نابکار زادہ کی اس تباہ کن حرکت سے ایک عظیم فتنہ مملکت میں پھا ہو گیا۔ عزیز خمار نے دھار کے امیران صدہ کو یک بارگی اس طرح قتل کر دینے کا حال تخت کو لکھ کر بھیجا تو سلطان نے اس کو اپنے فرمان کے ساتھ خلعت خاص روانہ کیا۔“

امیران صدہ غیر یقینی مستقبل کا شکار ہوتے گئے اور ان کو اپنے وجود پر موت کے سائے منڈلاتے نظر آنے لگے کیوں کہ وہ محمد تغلق کی ظالمانہ طبیعت سے واقف تھے۔ اسی دوران میں سلطان نے دیوگیر کو فرمان بھیجا کہ دیوگیر کے معروف امیران صدہ کو ایک مختصر لشکر کے ساتھ بھروچ بھیج دیا جائے جہاں سلطان مقیم تھا۔ امیران صدہ نے پہلی ہی منزل سفر پر محسوس کیا کہ وہ موت کے منہ میں جا رہے ہیں۔ بقول برنی:

”دیوگیر کے امیران صدہ، بد بخت، قسمت (تہ) سواروں کے ساتھ بھروچ کی

طرف روانہ ہو گئے۔ راستے میں وہ پہلی ہی منزل پر پہنچے تھے کہ ان کو خیال پیدا ہوا کہ ان کو تخت کے سامنے اس لیے بلایا گیا ہے کہ ان کو قتل کر دیا جائے اور اگر ہم وہاں پہنچ گئے تو ہم میں سے ایک بھی واپس نہ آئے گا اور سب امیران صده کو سزائے موت دی جائے گی۔ انہوں نے آپس میں مشورہ کیا اور بغاوت کر دی اور دونوں امیروں کو جو تخت کے پاس سے آئے تھے، یہاں پہلی ہی منزل پر قتل کر دیا۔“^۲

بعد کے حالات کے مطابق دکن میں بغاوتوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ ”امیران صده“ اور دیگر سردار تیزی سے سلطان محمد تغلق کے خلاف جمع ہونے لگے۔ سلطنت دلی کی طاقت کم زور ہونے سے دکن میں سیاسی خلا کا شدت سے احساس کیا گیا۔ ان دشوار حالات میں ”امیران صده“ اس نتیجہ پر پہنچے کہ دلی سے الگ ہو کر وہ ایک خود مختار ریاست کی بنیاد رکھ سکتے ہیں۔ اب دلی کی ماتحتی ان کے لیے ایک غیر ضروری حوالہ بن گئی تھی۔ چنانچہ ایک منصوبہ آخر کار طے ہوا اور دکن کے مرکز گریز امرا حسن کاٹکو کی قیادت میں متحد ہو گئے۔ ۱۳۴۷ء میں حسن نے دولت آباد کی مسجد قطب الدین خلجی میں تاج شاہی پہن کر بادشاہت کا اعلان کر دیا۔^۳

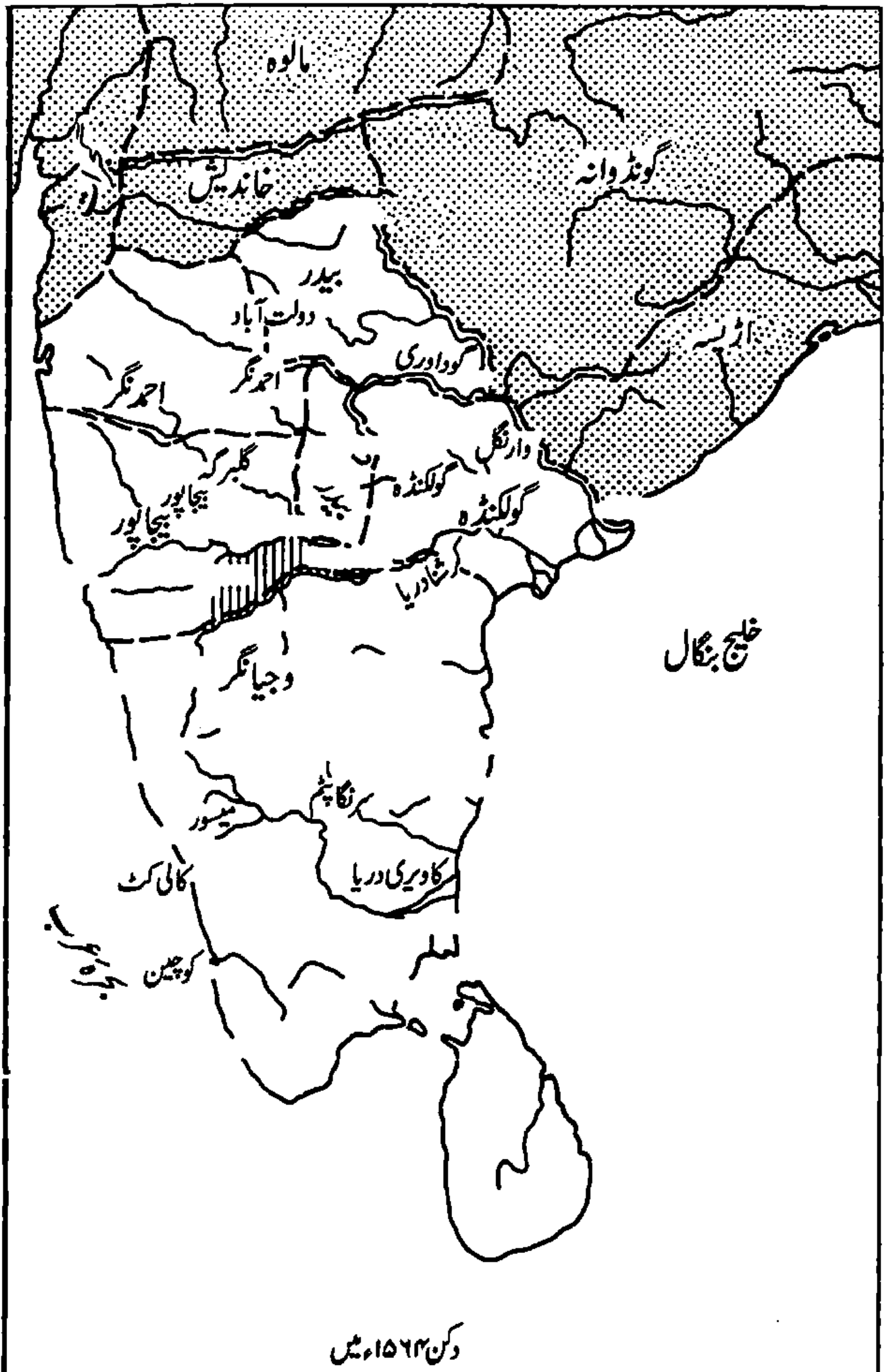
تغلق عہد کی تاریخ کے اس پس منظر کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ خلجی عہد کے مرتب کردہ ”امیران صده“ کے انتظامی ڈھانچہ کی مضبوطی نے دکن کی پہلی خود مختار بہمنی سلطنت کی بنیاد رکھنے میں اہم کردار ادا کیا اور اس خود مختار بہمنی سلطنت کے دور ہی میں اردوئے قدیم کا اولیں ادب تخلیق ہوا اور یہ ادب اس لسانی سفر کی یادگار تھا جو لاہور سے شروع ہوا تھا۔ اس کا پہلا پڑاؤ دلی شہر تھا۔ دلی سے نقل لسان کا دوسرا سفر جنوب کی جانب شروع ہوا اور اس لسانی سفر کا اولیں شریں دور میں حاصل ہوا جس کا ذکر ہم بعد ازاں کرنے والے ہیں۔

نئی بہمنی ریاست کا بانی علاء الدین حسن بہمنی بڑا اولوالعزم، جری اور منتظم قسم کا انسان تھا۔ فوجی منصوبہ بندی اور سیاسی حکمت عملی تشکیل دینے میں اسے کمال حاصل تھا۔ اس نے اپنی شجاعت اور منصوبہ بندی سے کام لے کر دکن کے سیاسی خلا کو ”امیران صده“ کی مدد سے پر کیا اور ایک ایسی مضبوط ریاست کی بنیاد رکھی جو تقریباً ایک سو نوے برس تک قائم رہی۔ اس کی زندگی میں سلطنت کے حدود (۱۳۵۹ء) شمال میں دریائے تاپتی کے کنارے تک جا گئے تھے اور جنوب میں دریائے کرشنا سے نیچے دریائے نگ بھدر ایک سلطنت پھیل چکی تھی۔ مشرق میں گوداوری دریا تھا اور مغرب میں داہول اور گوا تک اس کی وسعت تھی۔

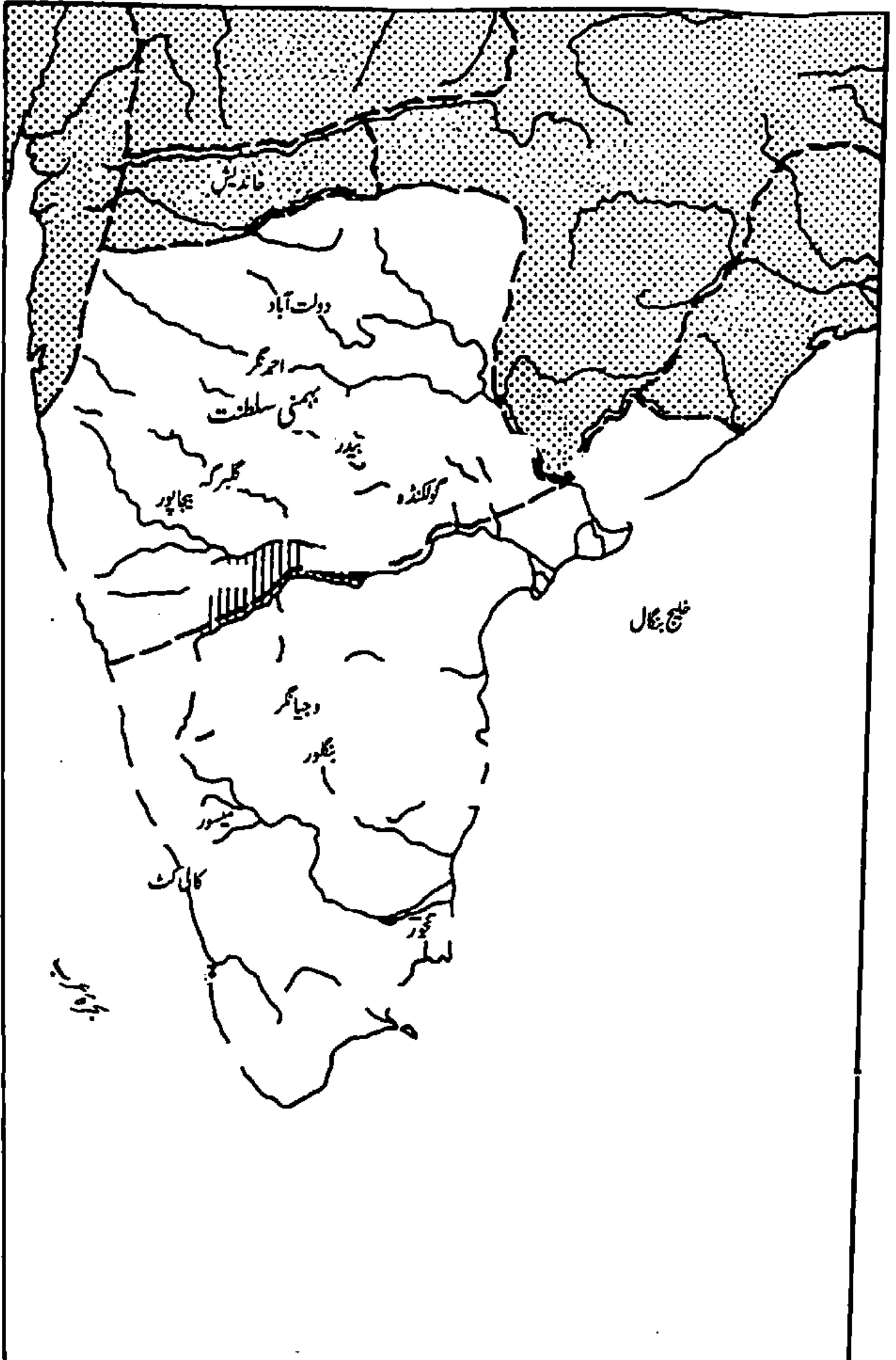
محمد تغلق کے مقابلے میں حسن بہمنی ایک بالکل مختلف شخص تھا۔ محمد تغلق ظلم و تشدد میں یقین رکھتا تھا۔ جب کہ حسن بہمنی کا یہ مزاج نہ تھا۔ کسی نے ایک بار حسن سے پوچھا کہ تمہاری شان دار کامیابی کا راز کیا ہے تو اس نے جواب دیا کہ ہر ایک کے ساتھ خواہ دوست ہو یا دشمن مہربانی کا سلوک اور غریبوں اور محتاجوں کو فیض پہنچانا۔

سلطان تاج الدین فیروز (عہد ۱۳۲۲ء-۱۳۹۷ء) کا زمانہ بہمنی سلطنت کے عروج کا دور تھا۔ اس کے بعد محمود گادواں کی وزارت عظمیٰ کے دور (۷۳-۱۳۶۶ء) میں مزید عروج حاصل ہوا۔

۱۳۴۷ء میں بہمنی سلطنت کا قیام صرف سیاسی آزادی تک ہی محدود نہ تھا۔ ایک اعتبار سے یہ دکن کی



بہمنی سلطنت: اردو ادب کی پہلی دکنی آبادی
۱۵۳۸ء-۱۳۳۷ء



سیاسی تہذیبی و لسانی آزادی کا بھی اعلان تھا۔ محمد حسن بہمنی کی سلطنت کے قیام سے مرکز دلی سے روابط منقطع ہوئے اور پھر عالمگیر کے دور حکومت تک دلی کے سامنے دکن کی ماتحتی کا کردار ختم ہو گیا۔

بہمنی سلطنت قائم ہونے سے دکن کا لسانی، سیاسی اور تہذیبی کردار اپنا وجود ظاہر کرنے لگا۔ اس مقام پر اب ہم ذرا اس بات کا جائزہ لیں گے کہ اس حکمت عملی نے ”دکنی“ زبان کی تشکیل و تعمیر میں کیا کردار ادا کیا اور یہ دیکھیں گے کہ زبانوں کو بنانے اور سنوارنے میں سیاسی حالات کیا کردار رکھتے ہیں۔

آغاز ہی سے بہمنی سلطنت کی یہ مستحکم پالیسی تھی کہ وہ شمال کے مقابلے میں اپنی سیاسی برتری کا مظاہرہ کرے اور یہ بات ثابت کرے کہ وہ شمال سے الگ ایک جداگانہ خطہ مملکت ہے۔ اس حکمت عملی کو ہم ”مرکز گریز“ حکمت عملی کا نام دے سکتے ہیں اور اس مرکز گریز حکمت عملی کی وجہ سے بھی ”دکنی زبان“ ایک جداگانہ ریاستی تشخص کے اظہار کا ذریعہ ثابت ہوئی، اس لیے اسے فروغ ملنے لگا۔ سیاسی حکمت عملی کے طور پر اس کا مظاہرہ اس زمانے میں ہوا جب برصغیر میں ابتدائی طور پر یہ خبریں موصول ہوئیں کہ سمرقند میں امیر تیمور برصغیر پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنا رہا ہے۔ بہمنی سلطان تاج الدین فیروز نے نہایت دانش مندی سے اپنا سفارتی مشن تحائف کے ساتھ سمرقند بھیجا۔ اس مشن کو چھ ماہ کے عرصے کے بعد تیمور کے سامنے باریابی کا موقع ملا۔ تیمور نے خوش ہو کر بہمنی سلطان کو نہ صرف دکن بلکہ گجرات و خاندیش اور مالوہ کی حکم رانی کی سند بھی دی۔ چنانچہ ہندوستان پر تیمور کے حملے سے جہاں دلی کی اینٹ سے اینٹ بچ گئی، دکن بالکل محفوظ و سلامت رہا۔ بہمنی سلطنت کی یہ پالیسی بھی بالکل واضح تھی کہ شمال کی طرف سے دروازے بند رکھے جائیں مگر جنوب کے سمندری راستے کھلے رہنے دیے جائیں۔ اس وجہ سے دکن نے شمال کی طرف دیکھنا بند کر دیا مگر حقیقی تحریک کے لیے سمندر پار سے رجوع کرنا شروع کیا۔ اس طرح دکن میں سیاسی اور تہذیبی حکمت عملی شمال کے برعکس کام کر رہی تھی۔ اس حکمت عملی کا براہ راست اثر دکن کے لسانی مزاج پر ہوا۔ چنانچہ اس خطے کی سیاسی خود مختاری کے بعد یہاں کی لسانی خود مختاری ”دکنی“ کی شکل میں نمودار ہوئی۔ اس زبان کو اختیار کرنے والے وہ لوگ تھے جن کے بزرگ محمد تغلق کے زمانے میں مرکز سلطنت دلی سے ہجرت کر کے دولت آباد میں آباد ہوئے تھے۔ ان کے ساتھ ان کی زبان بھی آگئی تھی اور زبان کا یہی ابتدائی روپ رفتہ رفتہ مقامی اثرات قبول کرتے ہوئے بالآخر ”دکنی“ کی شکل اختیار کر گیا تھا۔

دلی کے ساتھ روابط ختم ہو جانے کے سبب دکنی کو پوری آزادی سے اپنا لسانی وجود بنانے کا نادر موقع حاصل ہو گیا تھا۔ اس لیے مقامی ماحول میں دکنی کا پیکر بخوبی طور پر استوار ہو گیا۔ بہمنی عہد میں جہاں سیاسی اور تہذیبی میدان میں ترقی ہوئی وہاں زبان کے میدان میں ”دکنی“ جیسا لسانی پیکر وجود میں آیا۔ شمال سے سفر کر کے جنوب میں پہنچنے والی اس زبان نے دکن کی لسانی ضرورت کا کام انجام دیا۔

دکن کی دراوڑی تہذیب کی دنیا میں جہاں فارسی کے اثرات بہت محدود تھے، رابطہ کے لیے ایک زبان کی اشد ضرورت تھی۔ اس ضرورت کو دکنی نے پورا کیا۔

شمالی ہندوستان سے تعلقات کے انقطاع کے بعد شمال سے آنے والے لوگوں کا سلسلہ کافی حد تک محدود

ہو گیا تھا اور ساتھ ساتھ تہذیب و ثقافت اور نئے افکار کی آمد بھی ایک حد تک محدود ہو گئی تھی مگر دکنی تہذیب و ثقافت کے لیے تنہائی میں زندہ رہنا بھی مشکل تھا۔ مسلمانوں کی محدود آبادی کو اپنی تہذیبی، مذہبی اور سیاسی قوت میں اضافہ کے لیے یہ ضرورت اپنے طور پر رہی کہ اس میں نیا خون مسلسل داخل ہوتا رہے تاکہ یہ پودا نشوونما کے مرحلوں سے گزرتا رہے۔ یہ نیا خون شمال کی جگہ جنوبی سمندروں کے رستوں سے آتا رہا۔ یہ نوواردان ایران، عراق اور عرب کے دیگر خطوں سے بہ ذریعہ سمندر مسلسل آتے رہے۔ نوواردان کی اس جماعت میں مختلف علوم و فنون کے ماہرین جن میں علماء، صوفیاء، شعراء، ادیب، فن کار، سوداگر اور مختلف قسم کے مہم جو بھی ہوتے تھے۔ اس جماعت کے لوگوں کو ”غریب الدیار“ یا ”آفاقی“ کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ ان نوواردان کے لیے رابطہ کی زبان ”دکنی“ کا سیکھنا تقریباً ضروری تھا۔ اس طرح دکنی سیکھنے اور بولنے والوں کی تعداد بڑھتی رہی۔

بہمنی سلطنت میں ”دکنی“ کی تشکیل میں تین مختلف قسم کے گروہ تہذیبی و ثقافتی آمیزش اور تصادم کی صورتوں سے گزر رہے تھے۔ ان میں اول تو دکن کے قدیم باشندے تھے جو ہزار ہا برس سے یہاں رہتے تھے۔ دوم تغلق اور خلجی عہد میں شمال سے آنے والے لوگ۔ جو اپنے ساتھ شمال کی تہذیب اور لسانی روایت بھی لائے تھے اور سوم وہ لوگ جو ”غریب الدیار“ یا ”آفاقی“ کہلاتے تھے۔ ان میں عرب، ایران اور ترکی کے لوگ تھے۔ ان لوگوں میں سیتانی، تبریزی، مازندرانی اور کرمانی بھی تھے اور بہت سے دوسرے بھی۔

ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلاط سے ”دکنی“ کی تشکیل نسبتاً تیز ہوئی اور رفتہ رفتہ اس میں ادب تخلیق ہونے کی روایت بھی نمودار ہوتی گئی۔

شمالی ہند کی زندگی میں روز کی خون ریزی اور محمد تغلق کی اذیت پسندی کے بدترین واقعات اور مظالم کو برداشت کرنے کے مقابلے میں دکن یقیناً خطۂ امن تھا جہاں مذہب کے نام پر سیاست نہ کی گئی اور شریعت کے نام پر مسلمانوں کا خون نہ بہایا گیا۔

ہمیں اس نکتہ پر بھی نگاہ رکھنی چاہیے کہ دکن کا خطہ ایک قسم کا جائے سکون بن گیا تھا۔ شمالی ہند سے دکن جا کر آباد ہونے والے خاندانوں کو آغاز میں بے شمار صعوبتوں کا سامنا کرنا پڑا مگر بعد ازاں ان لوگوں کو یہ محسوس ہوا کہ اچھی زندگی بسر کرنے کے لیے یہ خطہ بہت بہتر ہے۔ شمالی ہند کی ترک تازیوں کے ہاتھوں پریشان ہونے والے لوگوں کو یہ خطۂ ارض پر امن، محفوظ اور پیار کرنے والا محسوس ہوا۔ محمد تغلق نے مذہب اور ریاست کے نام پر جبر و تشدد اور خون ریزی کے جو مظاہرے کیے تھے، اس سے ہندوستان لرزاں تھا۔ برتنی کا کہنا ہے کہ ایک ہی دن میں تیس مسلمانوں کا خون صرف اس لیے بہا دیا گیا کہ انہوں نے نماز نہیں پڑھی تھی۔ بادشاہ کو کسی شریعت کی ضرورت نہ تھی۔ مسلمانوں کو مردانا اس کی عادت اور طبیعت بن گئی تھی۔^۸

محمد تغلق نے عام انسانوں کے علاوہ اپنے عہد کے صوفیائے کرام اور شیوخ کو بھی اپنی اذیت پسندی کے مرض کا نشانہ بنایا تھا۔ اس قسم کی کئی مثالیں خلیق احمد نظامی کی کتاب ”سلاطین دہلی کے عہد میں مذہبی رجحانات“ میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ ان مثالوں میں شیخ شہاب الدین بن شیخ احمد جام کی داڑھی نوچے جانے، ان کے منہ میں زبردستی

گو بر ڈلوانے اور قتل کیے جانے کے واقعات بھی ہیں۔^۹ اور صوفیائے چشت کے برگزیدہ صوفی شیخ نصیر الدین محمود چراغ دلی سے بدسلوکی اور ان کو جسمانی اذیت دینے کی تفصیلات بھی ہیں۔ حضرت خواجہ گیسو دراز نے اپنی ایک مجلس میں ان مظالم کا ذکر کرنا چاہا تھا جو محمد تغلق نے حضرت چراغ دہلی پر کیے تھے لیکن ان مظالم کے ذکر سے ان کے دل کو اتنا صدمہ ہوا کہ وہ بیان نہ کر سکے!

دکن کی بہمنی سلطنت میں اور اس کے بعد قائم ہونے والی نئی ریاستوں میں اذیت پسندی، خوں ریزی اور صوفیائے ساتھ ظلم کے واقعات نہیں ملتے۔ بہمنی دور میں حضرت گیسو دراز کی بہت قدر و منزلت کی گئی۔ سلطان فیروز شاہ بہمنی سے اس کے بیٹے کی جانشینی کے مسئلہ پر حضرت گیسو دراز کا اختلاف ضرور ہوا تھا مگر ان کے وقار میں کوئی فرق نہ آیا تھا۔ شیخ زین الدین، دکن کے جلیل القدر صوفی تھے۔ سلطان محمد شاہ بہمنی کے دور میں جب بہرام خان مازندرانی نے بغاوت کی اور وہ ناکام ہوا تو اس نے شیخ کی خدمت میں حاضری دی۔ آپ نے اسے دولت آباد چھوڑ کر گجرات جانے کا مشورہ دیا اور وہ مازندرانی فرار ہو گیا۔ اس واقعہ سے سلطان محمد شاہ بہمنی کو دکھ ہوا۔ اس نے شیخ کو حکم بھیجا کہ دربار سلطنت میں حاضری دیں یا مرے ہاتھ پر بیعت کریں۔ شیخ نے بغیر خوف و خطر جواب بھیجا کہ میں شراب نوش سلطان کے ہاتھ پر بیعت نہیں کر سکتا۔ سلطان نے حکم دیا کہ فی الفور شہر سے نکل جائیں۔ شیخ زین الدین نے اپنا مصلیٰ کندھے پر ڈالا اور اپنے مرشد شیخ برہان الدین غریب کے مزار پر جا کے اپنا عصا زمین میں گاڑا اور مصلیٰ بچھا کر بیٹھ گئے اور کہا اب مجھے اس جگہ سے کوئی نہیں اٹھا سکتا ہے۔ بادشاہ تک شیخ زین کا پیغام پہنچا اور یہ قول فرشتہ وہ حضرت کا جلال دیکھ کر شرمندہ ہوا اور یہ مصرعہ ارسال کیا۔ من زان توام تو زان من باش۔ اس کے ساتھ ہی یہ مسئلہ ختم ہو گیا۔

شمالی ہند کے مقابلہ میں دکن یقیناً خطۂ امن تھا جہاں سیاست اور شریعت کے نام پر مسلمانوں کا خون نہ بہایا گیا۔ ان حالات میں دکن کے آباد کاروں نے اس دھرتی کو غنیمت جانا اور اس سرزمین پر اپنی زبان، ادب اور تہذیب کو پر امن ماحول میں فروغ دیا۔ فنون لطیفہ کے لیے ریاستی سرپرستی کے باعث یہاں فنون کو خوب ترقی ملی۔ بہمنی سلطنت کا زمانہ تخلیقی فنون کے لیے بہت سازگار ثابت ہوا۔ سلاطین بہمنیہ کی ذاتی دل چسپی، تلاش و جستجو اور شاہانہ سرپرستی کے باعث فن تعمیر، نقاشی، خطاطی اور دیگر فنون میں نادر شاہ کار تخلیق ہوئے۔ مجموعی طور پر ایک تخلیقی فضا دکن کے اندر وجود میں آئی۔ اس دور میں وسط ایشیا، ایران اور عرب سے بڑے بڑے نقاش، خطاط اور ماہر تعمیر جہازوں سے اترتے۔ بادشاہ ان کی سرپرستی کرتے اور وہ شب و روز اپنے کاموں میں مصروف رہ کر قلم، پتھر اور رنگوں سے ایک کائنات تخلیق کرتے۔ آج بھی دکن کے قدیم آثاروں میں فن کاروں کے فن کی روح مکالمہ کرنے کے لیے تیار ملتی ہے۔

بہمنی سلطنت کی تہذیبی تشکیل میں صوفیانہ روایات کا ایک موثر کردار بھی نظر آتا ہے۔ خود بہمنی سلاطین صوفیائے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ علاؤ الدین حسن بہمنی، حضرت نظام الدین اولیا کا بڑا عقیدت مند تھا۔ جب اسے دلی سے دکن کا صوبہ دار بنا کر بھیجا جا رہا تھا تو اس وقت اسے دکن کی بادشاہت کی بشارت سلطان الشارح سے ملی تھی۔^{۱۰}

اور یہ بھی اتفاق ہے کہ جب دکن میں اسے بادشاہت ملی تو دولت آباد کی مسجد قطب شاہی میں اس کی تاج پوشی اور رسم دکن کے بزرگ صوفی شیخ سراج الدین جنیدی کے ہاتھوں سرانجام پائی تھی۔ حسن بہمنی کے انتقال کے بعد سلطان کی بادشاہت کی رسم کے موقع پر آپ نے معمولی قسم کا کپڑا طلب کیا اور اس کپڑے ہی سے نئے سلطان کے لیے کرتا، عمامہ اور پنکنا بنایا اور بعد ازاں بہمنی سلسلے کے نئے سلاطین کی تخت نشینی کے موقع پر شیخ جنیدی کی بنائی ہوئی پوشاک کا پہننا ایک رسم بن گیا تھا اور اسے باعث خیر و برکات سمجھا جاتا تھا۔^{۱۲} فرشتہ لکھتا ہے کہ حسن نے حکومت سنبھالتے ہی حکم دیا کہ شیخ برہان الدین دولت آبادی کے ذریعے پانچ من سونا اور دس من چاندی حضرت نظام الدین اولیاء کی روح کو ایصال ثواب پہنچانے کے لیے غریبوں، یتیموں اور مسکینوں میں بانٹ دی جائے۔^{۱۳}

صوفیاء کے ساتھ محبت و عقیدت بہمنی سلاطین کی موروثی روایت بن گئی تھی۔ چنانچہ ۱۴۰۱ء میں جب حضرت گیسودر از گلبرگہ تشریف لائے تو سلطان فیروز الدین نے ان کی جو قدر و منزلت کی، وہ تاریخ کے صفحات پر محفوظ ہے۔ گیسودر از کی آمد سے دکن کی صوفیانہ روایات کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ گیسودر از کے عہد کا دکن صوفیاء کے عجز اور دل گدازی کی تربیتی منازل سے گزر رہا تھا۔ دل گدازی کی منزلوں میں سے ایک منزل فنا کی بھی تھی۔ اس عہد کے دکن نے سماع کی مجالس کا بھی تجربہ کیا۔ حضرت گیسودر از کے نزدیک سماع ایک سوئی کا تجربہ ہے جو دل کو ذات واحد کے مرکز پر مرکوز کر دیتا ہے۔ ان کے نزدیک سماع محبوب حقیقی تک پہنچانے کے طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے۔^{۱۴} چنانچہ ان کے عہد میں دکنی مجالس میں سماع کی آوازیں بلند ہوئیں اور ان کی ایک باقاعدہ روایت بن گئی۔ کشود قلب کے لیے گیسودر از نے عشق کے باطنی استعارے پر زور دیا اور دکن کا مستقبل اس تصور کے ساتھ وابستہ کر دیا۔ گیسودر از عشق کی جس روایت سے تعلق رکھتے تھے۔ اس کے مطابق اللہ کے دوستوں کے دل میں عشق کی آگ اس حد تک ہوتی ہے کہ اگر ان کے سینے میں دوزخ ڈال دیا جائے تو وہ بھی سرد نظر آنے لگے۔^{۱۵}

حضرت گیسودر از نے دکن میں چشتی سلسلہ کے اس مسلک کو فروغ دیا جو انسان اور انسان کی محبت اور حرمت پر بہت یقین رکھتا تھا۔ چنانچہ دکن کے تہذیبی مزاج کی تشکیل میں ان کے مسلک نے ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔ ”جوامع الکلم“ کے ملفوظات میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں اس تصور کی عملی تصویر دکھائی گئی ہے۔ اکبر حسینی ۱۴ رمضان ۸۰۲ھ / ۲۰ مئی ۱۴۰۰ء کے ملفوظات کو درج کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”تراویح کے بعد لوگوں کا آپس میں حسن معاملات اور اچھی معاشرت قائم رکھنے کا

ذکر آگیا۔ حضرت مخدوم نے فرمایا۔ مولانا جلال الدین، میں، ہمارے دوست علاؤ الدین اور مولانا صدر الدین طبیب ایک مرتبہ ایک ساتھ بیٹھے ہوئے تھے۔ ایک ہندو طبیب جس کا نام نہو تھا، مولانا جمال الدین سے ملنے آیا۔ گفتگو کے دوران مولانا صدر الدین نے اس کو ابے نہو کہہ کر مخاطب کیا۔ مولانا جمال الدین نے ٹوکا کہ مولانا! یہ ”ابے“ کیا ہوتا ہے۔ مولانا صدر الدین نے کہا، وہ ہندو ہے۔ مولانا جمال الدین نے سمجھایا، وہ ہندو ہے تو ہوا کیے۔ آپ اپنی زبان کیوں خراب کرتے ہیں۔ اگر آپ بھائی نہو کہہ کر پکاریں تو آپ کا کیا نقصان ہو جائے گا۔“^{۱۶}

انسان دوستی، محبت اور روشن خیالی کے اسی سلوک کی بہ دولت دکن میں گیسو دراز اور ان کے مسلک کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ انہوں نے تعزیر کی جگہ محبت و عنایت کو فروغ دیا اور ظلم کی جگہ لطف و کرم کو عام کیا۔

دکن کی تاریخ میں بہمنی دور کو "امتزاج" کا دور کہا جاتا ہے۔ عربی، فارسی اور ہندوستان کی مقامی زبانوں کے امتزاج سے دکن میں ایک طرف قدیم اردو کی لسانی تشکیل ہو رہی تھی اور دوسری طرف فنون کے دیگر شعبوں میں مقامی اور بیرونی رنگوں کے امتزاجی نمونے وجود میں آ رہے تھے۔ یہ امتزاجی عمل صرف زبان تک محدود نہ رہا تھا۔ رفتہ رفتہ زندگی کے دیگر شعبوں پر بھی چھانے لگا تھا۔ بہمنی دور میں زبان کے علاوہ فنِ تعمیر میں ایک امتزاجی عمل وجود میں آیا تھا جس میں ہندوستانی، ایرانی اور ہندوستان میں عہدِ سلطنت کی دلی کی تعمیرات کا رنگ بہت واضح طور پر جھلکتا ہے۔ اس تعمیراتی اسلوب کو شروانی نے ایرانی، ہندو اور دہلوی اسلوبوں کا امتزاج قرار دیا ہے۔

اب اس مقام پر رک کے ہمیں اس بات کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے کہ "دکنی" کیا تھی؟ اس کا آغاز کیسے ہوتا ہے اور اس کی ارتقائی منزلیں کیسے طے ہوتی ہیں؟ یہ بات طے شدہ ہے کہ "دکنی" جنوبی ہند کی زبان نہیں ہے۔ اس خطے کے جن علاقوں میں دکنی کا فروغ ہوا۔ وہ دراز و زبانیوں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے جب کہ دکنی، ہند آریائی زبان تھی۔ دراصل دکنی اس زبان سے تشکیل پذیر ہوئی تھی جو شمالی ہند سے محمد تغلق کے لشکر، انتظامیہ، امرا اور خواص و عام کے ساتھ مرکز کی تبدیلی کے بعد ۱۳۲۷ء میں دولت آباد (دیوگیر) پہنچی تھی۔ اب ذرا اس زبان کے لسانی ماضی پر بھی نظر ڈال لیجیے۔ اس کے ماضی کا ارتقائی سفر غزنوی دور کے پنجاب سے شروع ہو چکا تھا۔ پونے دو سو برس کے لگ بھگ کا زمانہ وہ ہے کہ جس کے دوران میں اس زبان کا ابتدائی ہیولی تخلیق ہوا تھا۔ ایک نے ۱۱۹۳ء میں دلی فتح کر لی تو زبان کا یہی ابتدائی ہیولی اس کے عظیم لشکر، انتظامیہ اور دوسرے سماجی گروہوں کے ساتھ دلی پہنچا تھا اور بعد ازاں یہ لسانی ہیولی آنے والے ادوار میں مقامی بولیوں کے ملاپ سے اپنے لسانی وجود کو تشکیل دینے لگتا ہے اور یہ عمل مرکز سلطنت کی دولت آباد منتقلی (۱۳۲۷ء) تک جاری رہتا ہے۔

اب یہاں پر ہمارے سامنے پھر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزنوی عہد کے ایک سو ساٹھ برس سے زیادہ مدت، ۱۱۹۳ء میں فتح دلی، ۱۳۲۷ء سے دولت آباد کو نیا مرکز سلطنت قرار دینے تک اردو کس حد تک تدریجی منازل سے گزر چکی تھی اور اس عہد کے قریب اس کا لسانی ڈھانچہ کیا شکل و صورت اختیار کر چکا تھا۔ اس مسئلے کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا بہت مشکل ہے۔ اس دور کی زبان کے وافر نمونوں کی عدم موجودگی میں کوئی فیصلہ کرنا دشوار ہے۔ اردو لسانیات کے اولین عالم ڈاکٹر زور اس عہد کی زبان پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ رائے ظاہر کرتے ہیں:

"زبان ہندوستانی (اردو) کا ارتقا پنجاب ہی سے شروع ہو چکا تھا لیکن اس کے ثانوی مدارج دو آہِ گجرات اور دکن میں تکمیل کو پہنچے۔ دلی میں یہ زبان ڈیڑھ سو برس تک رہنے کے بعد گجرات کا رخ کرتی ہے۔ اس عرصہ میں ہریانوی اور ایک حد تک برج بھاشا اور اس کی عام بول چال کی شکل کمزری بولی کے اثرات اس پر کارگر ہو چکے تھے مگر وہ موخر الذکر

سے پوری طرح متاثر نہ ہونے پائی تھی۔“

”جو لوگ سلطان علاؤ الدین خلجی اور اس کے مشہور سپہ سالار ملک کافور کے ہمراہ ۱۳۱۴ء میں اور خاص کر محمد تغلق کے ساتھ ۱۳۲۸ء میں دکن پہنچے۔ ان کی زبان بالکل ابتدائی یا غیر معین یا اثر پذیر حالت میں تھی۔ چنانچہ اسی غیر معین اردو نے دکن کے ان مسلمانوں میں اشاعت پائی جو یا تو وہیں کے اصلی باشندے تھے یا ایرانی اور عرب مہاجرین کی اولاد سے تھے۔“^{۱۸}

اس سوال کے جواب میں کہ دکن کی طرف نقل لسان کے زمانے میں شمال کی زبان کیا تھی اور شمال کے باشندے جو زبان اپنے ساتھ لے کر گئے، اس کی ساخت کیا تھی، ڈاکٹر جیل جالبی یہ کہتے ہیں کہ یہ اس عہد کے بول چال کی زبان تھی۔ اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگان دین کے وہ فقرے ہماری مدد کرتے ہیں جو مختلف تذکروں اور کتابوں میں موجود ہیں۔^{۱۹}

”حضرت شاہ برہان الدین غریب (م ۷۳۸ھ / ۱۳۳۷ء) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م ۷۲۶ھ / ۱۳۲۵ء) کے حکم سے دکن آئے تو پیر و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی بی بی عائشہ (بنت؟ بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے۔ بی بی عائشہ نے کہا: ”اے برہان الدین! ساڈھی دھیہ کہ کیا ہند اے“ (اے برہان الدین! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنستا ہے) ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ ”اساں دھی کے دکن جی ضرورت کیڑھی آ ہے“ (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے)

زین الدین خلد آبادی (م ۷۷۱ھ / ۱۳۶۹ء) بستر مرگ پر تھے۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی۔ انہوں نے جواب دیا۔ ”منجہ مت بلا دو۔“ ایسے لہجوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو۔

شاہ کوچک ولی (۸۰۵ھ / ۱۴۰۲ء) کے جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور بیڑ میں ان کا مزار آج بھی موجود ہے، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں:

(الف) نہورے آئے نہور جائے، لالے کوں تیرے بارے۔

(ب) سید محمد اوس نہ چٹائے۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی، سرائیکی یا اردو ہیں۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلے نظر آتے ہیں۔ ”دھی“ بمعنی بیٹی کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائیکی میں بھی ہے۔ ”آ ہے“ اور ”کیڑا“ جو دکنی اردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں، سندھ، سرائیکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں۔ ”منجہ مت بلا دو“ کا لہجہ اس بات کی طرف

اشارہ کر رہا ہے کہ اردو کا بنیادی لہجہ اپنے دور تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے۔^{۱۹}

یہاں پر ہم دو اور نمونے پیش کرتے ہیں۔ ان کا حوالہ پروفیسر سید حسن عسکری کے مقالے ”اولیں مسلمان اور دہلی بھاشائیں“ میں درج ہے:

”خسر و کی آخری تصنیف تعلق نامہ کا ہندوی دوہڑا ”ہے ہے تیر مارا“ کھڑی، ہندوستانی یا زبان دہلی کی غمازی کرتا ہے۔“

”خیر الجالس کے آدھے درجن جملے مقامی ہندی بولی کی جزو ہیں۔“ خسر و پھیری کو ترا۔“ ”منڈا ہنہ کج بو جھنڈا ہنہ“ یہ کھڑے پنجابی زبان کی خبر دیتے ہیں۔“^{۲۰}

اس نوعیت کی بول چال اور تذکروں کی زبان کا تفصیل سے جائزہ لینا چاہیں تو اس کے لیے مقالات شیرانی کی جلد اول کے چوتھے باب ”آٹھویں اور نویں صدی ہجری کی فارسی تالیفات سے اردو زبان کے وجود کا ثبوت“ پانچویں باب ”فارسی زبان کی ایک قدیم فرہنگ میں اردو زبان کا عنصر“ اور چھٹے باب ”اردو کے فقرے اور دوہرے آٹھویں اور نویں صدی ہجری“ سے رجوع کریں۔

یہ نمونے اس زبان کی شناخت کرنے میں معاونت کرتے ہیں جو زبان لاہور سے ارتقا پذیر ہوئی اور خاندان غلاماں، غلامی اور تعلق عہد میں ارتقا کی ابتدائی منزلوں سے گزرتی رہی۔ سپاہ، انتظامیہ، علماء، صوفیاء، تجار اور دیگر سماجی گروہ اسی قسم کی زبان استعمال کرتے ہوں گے۔ مندرجہ بالا مثالوں سے اس بات کی نشان دہی ہوتی ہے کہ دہلی کی زبان اس وقت تک پختگی کی منزل تک نہ پہنچ سکی تھی۔ مختلف علاقائی زبانوں کے اثرات غالب تھے۔ ان جملوں کو بولنے والے لوگ اپنے اپنے علاقائی لب و لہجہ اور زبان سے چمٹے ہوئے تھے۔ ان کے ہاں لسانی تبدیلی کا عمل ست تھا۔ عین ممکن ہے کہ ان لوگوں کی آئندہ نسل کے ہاں علاقائی عناصر بہ تدریج کم ہوتے گئے ہوں اور مقامی اثرات سے زبان بدل گئی ہو۔

اب ہم اس بات کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں کہ دکن کی تشکیل کے مسئلہ پر ماہرین لسانیات کوئی متفقہ رائے نہیں دے سکے ہیں۔ ہر ماہر اپنی جداگانہ رائے رکھتا ہے اور اس پر اصرار کرتا ہے، لہذا اس مسئلہ کو ماہرین کی جملہ آرا کے حوالے سے پرکھتے ہوئے ہم ایک مجموعی نقطہ نظر قائم کر سکتے ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند کی رائے یہ ہے کہ شمالی ہند کے مہاجرین کے ساتھ جو زبان دکن پہنچی تھی، وہ کھڑی بولی تھی۔ امتداد زمانہ کے ساتھ ساتھ اس پر متعدد اثرات ہوتے رہے۔ اس کا ارتقا شمال سے مختلف طور پر ہوا۔ شاید یہ شمالی ہند کی تیرھویں، چودھویں صدی کی ہندوستانی کو پیش کرتی ہے۔ شمال کی کھڑی بولی عوام کی بولی تھی۔ وہ آس پاس کی بولیوں سے متاثر ہوتی رہی اور اس کا فطری ارتقا ہوتا رہا۔ دکن میں کھڑی بولی نے جو شکل اختیار کی، اسے دکنی کہتے ہیں۔^{۲۱}

ڈاکٹر گیان چند کے سلسلہ خیال سے تعلق رکھنے والے لسانیات کے ایک ماہر ڈاکٹر شرما رام شرما ہیں جنہوں نے دکنی زبان پر تحقیق کی ہے۔ ان کی کتاب کا نام ہے ”دکنی زبان کا آغاز و ارتقا“ ڈاکٹر شرما بھی دکنی کی تشکیل میں کھڑی بولی کو فوقیت دیتے ہیں۔ ان کا تجزیہ یہ ہے کہ شمالی ہند کی فوجی مہمات کے ذریعے ہزاروں خاندان دکن

پہنچے تھے۔ زیادہ تر سپاہی ہندو تھے یا ایسے شخص تھے جنہوں نے کچھ عرصہ پہلے اسلام قبول کیا تھا۔ ان مہمات کے کمان داروں میں خاندانی طبقے کے مسلمان تھے۔ اس طبقے کے مسلمان دو چار نسل پہلے عرب، ایران اور افغانستان سے نقل مقام کر کے دلی پہنچے تھے۔ ان خاندانوں نے اپنے آباؤ اجداد کی زبان کو بہت عرصے تک محفوظ رکھا۔ دلی سے آئے ہوئے معزز طبقے کے مسلم خاندانوں کے ساتھ بڑی دشواری یہ تھی کہ عوامی لوگوں سے کس زبان میں بات چیت کریں۔ بقول شرما اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے کھڑی بولی پر غور کیا گیا جو قواعد کے لحاظ سے سہل تھی اور وسیع علاقے میں سمجھی جاتی تھی۔ نووارد مسلمانوں نے کھڑی بولی کو اہم سمجھا تھا۔ عوام سے ربط پیدا کرنے کے لیے انہوں نے اسے اختیار کر لیا۔ پنجاب، راجستھان، اودھ اور بہار کے باشندے کھڑی بولی کا استعمال اپنے ڈھنگ سے کرتے تھے۔ ادبی دکنی میں بھی یہ اثر موجود رہا۔^{۲۲}

ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر شرما کی ان آراء سے بہت پہلے ڈاکٹر زور ۱۹۲۸ء میں یہ بات کہہ چکے تھے کہ شمال سے دکن جا کر پھیلنے والی زبان اس عہد میں غیر پختہ تھی۔ دراصل اس نقل لسان کے بعد ہی شمالی ہند میں اردو اور کھڑی بولی کے درمیان لسانی تشکیل کا عمل شروع ہو سکا تھا اور یہی وہ لسانی بنیاد ہے کہ جس کے مطابق شمال کی زبان سے دکنی الگ ہوتی گئی اور اس نے بہت سی وہ خصوصیتیں محفوظ رکھیں جو آج پنجابی سے مشابہ ہیں۔^{۲۳}

ان مختلف حوالوں سے ہم جس نتیجہ پر پہنچے ہیں، وہ یہ ہے کہ ”دکنی“ اس زبان سے تشکیل پذیر ہوئی تھی جو محمد تغلق کے عہد میں مرکز سلطنت کی تبدیلی (۱۳۲۷ء) کے وقت دلی میں بولی جا رہی تھی۔ اس زبان کا لسانی ماضی پنجاب میں تھا اور دلی کے زمانہ حال میں یہ مقامی بولیوں کے اختلاط سے اپنی لسانی شکل ترتیب دے رہی تھی۔ مستقبل میں یہ زبان بہمنی سلطنت میں ادبی صورت اختیار کر گئی۔ شمال سے سیاسی تعلق انقطاع ہونے کے بعد یہ زبان صدیوں کی لسانی تنہائی میں دکن کی سرزمین پر نشوونما پاتی رہی۔ بعد ازاں اسی لسانی تنہائی کی وجہ سے یہ زبان شمال کی زبان سے مختلف ہوتی گئی۔ دکنی اپنے مقامی لسانی وجود میں سفر کرتی رہی جب کہ شمال فارسی روایت کے اثرات سے زبان کا ایک مختلف اسلوب اختیار کر گیا۔ ہم آخر میں اس امر کی طرف اشارہ کریں گے کہ دکنی، قدیم اردو ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ اردو زبان کا وہ پرانا نام ہے جو اسے دکنی دور کی ادبیات اور زبان کے حوالہ سے دیا گیا تھا۔

آئیے اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بہمنی دور میں دکنی سب سے پہلے کب ادبی زبان کی شکل اختیار کر کے تخلیق کا ذریعہ بنتی ہے۔ اس جائزے میں سب سے پہلے ہماری نظر جس شاعر پر پڑتی ہے، وہ دکنی زبان کا پہلا شاعر ہے اور اس کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ ایک داستانی حیثیت رکھتی ہے۔ ہماری مراد فخر دین نظامی سے ہے۔

نظامی

”کدم راؤ پدم راؤ“ کے شاعر کا نام ”فخر دین“ ہے۔ یہ نام توجہ طلب ہے۔ بہمنی دور ہی کے ایک اور استاد

شاعر فیروز کا نام ”قطب دین“ ہے۔ یہ دونوں نام ایک ہی وضع کے ہیں۔ دکن یا دلی کی روایت میں اس قسم کے نام نہیں ملتے۔ امام دین، سراج دین، معراج دین قسم کے نام پنجاب کے مسلمانوں کی روایت رہے ہیں۔ [جس کی طرف مثنوی نظامی کے تعارف اور مقدمہ میں جمیل الدین عالی اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی اشارہ کیا ہے۔] تو کیا یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ”فخر دین“ اور ”قطب دین“ کے خاندان کا تعلق پنجاب سے تھا؟ ان ناموں کی وضع اس بات کی غماز ہے کہ ان کا تعلق کسی نہ کسی صورت میں پنجاب سے تھا۔

نظامی کے حالات زندگی ابھی تک تاریخ کے اندھیروں میں گم ہیں۔ یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کب پیدا ہوا اور دکن کے کس علاقے سے اس کا تعلق تھا اور یہ بھی کہ وہ دکن میں نو وارد تھا یا اس کا خاندان کئی نسلوں سے وہاں آباد تھا۔ بہمنی دربار سے اس کی وابستگی کا بھی قطعی ثبوت نہیں ہے۔ سلطان علاؤ الدین کی مدح سے قیاس ہو سکتا ہے کہ وہ دربار سے تعلق رکھتا ہو گا۔ مثنوی چونکہ ناقص لا آخر ہے اور اس کے کئی اوراق مختلف مقامات سے غائب ہیں۔ اس لیے مثنوی کی داخلی شہادتوں کا پتہ نہیں چلتا۔ اس نے اپنے کسی ہم عصر شاعر کا ذکر نہیں کیا اور نہ ہی کسی اہم شخصیت کا تذکرہ کیا ہے۔ اپنے اور اپنے عہد کے کسی خاص واقعہ کی طرف بھی اشارہ نہیں کیا ہے۔

ابھی تک مثنوی کے سن تصنیف کا بھی قطعی طور پر تعین نہیں ہو سکا ہے۔ نصیر الدین ہاشمی نے کہا ہے کہ یہ مثنوی احمد شاہ ثالث کے دور میں لکھی گئی جس کا زمانہ ۸۶۵ھ تا ۸۶۷ھ ہے۔^{۲۴}

مثنوی کے مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی یہ بتاتے ہیں کہ مثنوی ہذا علاؤ الدین بہمنی کے پوتے احمد شاہ ولی کے عہد حکومت ۸۲۵ھ / ۱۴۲۱ء تا ۸۳۹ھ / ۱۴۳۵ء میں تصنیف ہوئی۔^{۲۵}

جالبی یہ بھی کہتے ہیں کہ علاؤ الدین بہمنی کے چار بیٹے تھے۔ محمد خاں، داؤد خاں، احمد خاں اور محمود خاں کے بارے میں وہ یہ اطلاع دیتے ہیں کہ اس کے دو لڑکے تھے۔ فیروز شاہ اور احمد شاہ۔ احمد شاہ فیروز شاہ کے بعد سلطان بنا اور بقول جالبی یہ مثنوی اسی کے دور میں لکھی گئی تھی۔

اب مسئلہ یہ ہے کہ فیروز شاہ اور احمد شاہ کو فرشتہ نے احمد خاں کی اولاد نہیں بتایا بلکہ یہ لکھا ہے کہ وہ علاؤ الدین حسن بہمنی کے بیٹے داؤد خاں کی اولاد تھا جس نے ۸۷۸ء تا ۸۷۹ھ میں مجاہد شاہ کو قتل کر کے تخت پر قبضہ کر لیا تھا۔^{۲۶} لہذا احمد شاہ کے عہد میں مثنوی کا تصنیف ہونا ٹھیک معلوم نہیں ہوتا۔

ڈاکٹر سیدہ جعفر نے مثنوی کا زمانہ تصنیف عہد علاؤ الدین احمد شاہ ثانی (۸۵۸ء تا ۸۳۵ء) بیان کیا ہے۔ وہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے کو نہیں مانتی ہیں جس کے مطابق یہ مثنوی دور احمد شاہ ولی (۸۳۵ء تا ۸۲۱ء) کی تصنیف ہے۔^{۲۷}

قرآن سے نصیر الدین ہاشمی کی رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ یہ مثنوی ۸۶۵ھ / ۱۴۶۱ء تا ۸۶۷ھ / ۱۴۶۳ء کے دوران لکھی گئی ہوگی۔ اس طرح مثنوی نظامی اس وقت لکھی گئی جب شمال کی زبان کو دکن میں پہنچے سوا صدی سے زیادہ کا زمانہ بیت چکا تھا اور سوا صدی پہلے ۱۳۲۷ء میں جب یہ زبان نقل مکانی کے بعد دکن میں وارد ہوئی تھی تو بقول ڈاکٹر زورابھی خام تھی۔^{۲۸}

یہ خام زبان ہمہنی دور میں شمالی ہند سے علیحدگی کے بعد طویل لسانی تہائی کے زمانے سے گزری۔ اس دوران میں مقامی ماحول ہی میں اپنے وجود کو پختہ کرتی اور سنواری رہی۔ چوں کہ یہ زبان دکنی علاقوں میں مقامی آبادی کے ساتھ رابطہ کا موثر ذریعہ ثابت ہوئی، اس لیے اپنی طلب کے اعتبار سے اس میں ترقی اور ارتقا کا عمل برابر جاری رہا۔ چنانچہ ۱۴۶۱ء کے لگ بھگ جب مثنوی نظامی لکھی گئی تو دکنی زبان اظہار و بیان میں عجز کی منزلوں سے گزر کر اپنی قدرت کا مظاہرہ کرنے لگی تھی۔ نظامی کی مثنوی کے روپ میں دکنی زبان کا یہ پہلا شاہ کار ہے۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ اردو کے قدیم کی پہلی دریافت شدہ تصنیف ہے۔ اس تصنیف کا تذکرہ ۱۹۳۲ء میں ہوا جب نصیر الدین ہاشمی نے پہلی بار اس کا تعارف اردو دنیا سے کر لیا۔ درحقیقت یہ انکشاف چونکا دینے والا تھا مگر یہ مثنوی طویل عرصے تک ایک مسئلہ بنی رہی۔ انجمن ترقی اردو کی کوششوں کے باوجود اس مثنوی کی خواندگی کا کام نہ ہو سکا اور دنیائے ادب کے لیے ”کدم راؤ پدم راؤ“ ایک لسانی چیلن کی حیثیت اختیار کرتی گئی اور عام طور پر دنیائے تحقیق میں یہ خیال جڑ پکڑتا رہا کہ نظامی کی یہ نادر مثنوی اپنی تاریخی اہمیت کے باوجود شاید کبھی نہ پڑھی جاسکے گی۔ بالآخر اردو کے نامور محقق اور نقاد ڈاکٹر جمیل جالبی نے اسے مرتب کرنے کی ذمہ داری قبول کی اور محنت شاقہ کے بعد یہ لسانی چیلن حل ہو کر ۱۹۷۳ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان کی طرف سے منظر عام پر آیا۔

موجودہ ایڈیشن میں دائیں طرف اصل متن کا عکس ہے اور بائیں طرف اس متن کو مرتب کر کے شائع کیا گیا ہے۔ اشاعت کے باوجود ”کدم راؤ پدم راؤ“ تک رسائی حاصل کرنا بے حد دشوار کام ہے۔ زبان کی قدامت اور نامانوس شعری لغت اس کام کو سمجھنے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہیں اور شائد یہی وجہ ہے کہ اس کی اشاعت کے بعد بھی کوئی قابل ذکر لسانی اور ادبی کام اس پر نہیں ہو سکا ہے اور یہ اس وقت تک اطمینان بخش طور پر ہو بھی نہ سکے گا جب تک کہ متن کے ساتھ ساتھ آسان نثر میں اس کو منتقل نہیں کیا جائے گا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کا ایک دو زبانی (Bilingual) ایڈیشن شائع ہونا چاہیے تاکہ اردو ادب کے نقاد اور محقق اس متن تک آسانی سے رسائی حاصل کر سکیں۔ اگر موجودہ ایڈیشن کے ختم ہونے کے بعد اس کا دو لسانی ایڈیشن طبع کروایا جائے تو یہ بڑی خدمت ہوگی اور یہ کام جناب جالبی سے بہتر اور کون کر سکتا ہے۔

آج ”مثنوی نظامی دکنی“ اپنے عہد کی تہا یادگار کے طور پر اردو دنیا میں موجود ہے۔ یہ یادگار اس بات کی شاہد ہے کہ نظامی کے عہد میں اور اس سے پہلے بھی قدیم اردو میں ابتدائی لسانی تجربات ضرور ہوئے ہوں گے۔ کیوں کہ مثنوی نظامی جیسی تصنیف کسی ادبی یا لسانی خلا سے جنم نہیں لے سکتی ہے۔ اس کے لیے مناسب ماحول، سازگار فضاء، تخلیقی محرکات اور ایک ابتدائی روایت ضروری تھی۔ تاریخی طور پر دیکھا جائے تو گجرات میں شیخ باجن [۷۹۰ھ / ۱۳۸۸ء - ۹۱۳ھ / ۱۵۰۶ء] کے ادبی آثار اس مثنوی سے قبل کے ہیں۔ اس لیے دکن میں بھی اس عہد کے لگ بھگ ادبی آثار ملنے کا امکان ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے تاریخ کبھی نظامی کے عہد اور اس سے قبل کے آثار منظر عام پر لے آئے تو نظامی کے عہد کی تصویر بہتر طور پر دیکھی جاسکے گی۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ کی تصنیف کے وقت نظامی کو یقیناً یہ احساس نہ ہوا ہو گا کہ آنے والی صدیوں میں اس

بھارت کے آئینہ شمع کی آواز آن دھوٹ پڑ پڑی لکن دال تھان
 سیماسو تیلد کوی دن مان یکسہٹ کھنڈا پسر جات دآن
 تیا پنے دھون جوتم گا کھ ہواہ من بل پنی گا پنی بل سیمو آ
 پنی پیر نہ دند کینا بنارہ انکلہٹ گوجہ کینا دو پھار
 پتھا و نہ پنی مال دھر دوتم ریکہ پتھا و نہ پنی پھنڈ کشری
 سکاوین رتن دآن دی دوسو گھول مار پنی کوی سنو
 محمد بھارتاوت جک تھام کہ بھارتاوت ران جک مک تھام
 پنی یار تھام یار پنی ہما چارہ بھارتاوت پنی گام گوی رجار
 رتن چار تھام لی کینی چار رتن پشچتین بھارتاوت چو گھن
 کھانلو تھام چار عمو کانیوہ کہ عثمانہ بھارتاوت علی گھول راو
 نہ کچھت ریس راو دترویش پھنڈ پشک مول لے لاو پنی بدیش
 او دترویش لک راو اپس راو بلہ دو پنی ان پنی سو دھوی پادند
 جگا جوت دنیو کوی اند کارہ اجالا کیا پنی دھون بھارتاوت

”کدم راو پدم راو“ کے خطی نسخے کا عکس

کی تعریف کو قدیم اردو کی تاریخ میں ایک گراں قدر شرف حاصل ہونے والا ہے۔ اس نے شاید یہ بھی نہ سوچا ہو گا کہ تکنیک، اسلوب اور فن کے اعتبار سے وہ ایک بڑی روایت کا نقیب بن رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

”نظامی بیدری نے جب اردو کی پہلی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ لکھی ہوگی تو اسے اندازہ بھی نہ ہو گا کہ اردو شاعری کے لیے نئی روایت قائم ہو رہی ہے۔ اس روایت کا رنگ روپ فارسی شاعری کے دروبست سے فراہم ہوا ہے۔ بحریں وہیں کی تھیں۔ مثنوی کے مصرعوں کی تراش، قافیے کی کھنک اور ہر مصرعے سے دوسرے مصرعے کا ربط و آہنگ سب کچھ فارسی روایت کا حصہ تھا لیکن اس پیکر میں جو روح جلوہ گر تھی، وہ ملکی روایات کی تھی اور ان میں جو کہانی بیان ہوئی تھی، وہ وہندوستانی دلوں کی کہانی تھی۔“^{۲۹}

”کدم راؤ پدم راؤ“ کا جائزہ لیں تو اس کا قصہ کایا کلپ کے مسئلہ سے جنم لیتا ہے۔ کایا کلپ ہندوستانی ادبیات کا ایک نہایت دل چسپ موضوع رہا ہے جسے قدیم زمانے سے ہندوستان کی دیومالائی کہانیوں اور افسانوی ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ قدیم ہندوستانی روایت کی ان کہانیوں میں بالعموم ایک جیسے کردار ملتے ہیں۔ جیسے راجہ، وزیر، شہزادہ، بندر، طوطا، یوگی، برہمن اور کوئی حسین عورت۔ ان کہانیوں کی بنت میں یوگی اور برہمن مشترک طور پر کایا کلپ کے معلم مانے گئے ہیں اور ان سے اس فن کی تربیت پانے والوں میں راجہ سے لے کر شہزادے تک شامل ہوتے تھے۔ اس تعلیم سے کہانیوں میں اس وقت ایک بحران پیدا ہوتا ہے جب کایا کلپ کے ابتدائی عمل سے راجہ یا شہزادہ بندریا طوطے کے روپ میں چلے جاتے ہیں۔ کوئی بدروح انسان ان کرداروں کی اپنے اصل قالب میں واپسی کو ناممکن بنا دیتا ہے۔ ایسے موقعوں پر کسی ہم درد مند کردار کی مدد سے اصل قالب میں واپسی ممکن ہوتی ہے اور بحران ختم ہو جاتا ہے۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ بھی اسی قسم کے بحران سے پیدا ہونے والی ایک داستان ہے۔ ”کدم راؤ“ ایک روایتی راجہ ہے اور پدم راؤ روایتی وزیر۔ راجہ کدم راؤ مختلف قسم کے ذہنی مسائل کا شکار ہے۔ مثلاً یہ کہ عورت کی وفا پر اسے شک ہے۔ ایک بار وہ ایک ناگن کو کسی کم تر نسل کے سانپ سے اختلاط کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ راجہ کو غصہ آتا ہے اور وہ تگوار سے ناگن کی دم کاٹ دیتا ہے اور سانپ فرار ہو جاتا ہے۔ راجہ کو دکھ اس بات کا ہے کہ ناگن کم تر درجے کے سانپ سے اختلاط کرتی ہے۔ یہ ہندوستانی سماج کی ذات پات کا مخصوص مسئلہ ہے جس کے بارے میں شاستر کسی اونچی ذات کی عورت سے تعلقات قائم کرنے کے خیال سے بھی منع کرتے ہیں۔ منو سرتی کے بقول وہ عورتیں جو نیچی ذات کے مردوں سے مباشرت کریں۔ ان کو کتوں سے پھڑوا دینا چاہیے۔“^{۳۰} اسی جذبے کے تحت راجہ کدم راؤ ناگن کی دم کاٹ دیتا ہے۔

مثنوی نظامی کا قصہ یوں ہے کہ عورت کی وفاداری اور دوسری بہت سی باتوں پر یقین نہ رکھنے والا راجہ ایک یوگی سے کایا کلپ کی تعلیم لیتا ہے۔ ایک بار جب راجہ ایک طوطے کے جسم میں داخل ہوتا ہے تو عیار یوگی راجہ کے قالب میں داخل ہو جاتا ہے اور ملک پر حکومت کرنے لگتا ہے۔ قصہ کے مختلف مراحل کے بعد طوطا موقع پا کر

وزیر کو ساری واردات سے آگاہ کر دیتا ہے۔ وزیر پدم راؤ، یوگی کے پاؤں پر سوتے میں کاٹ لیتا ہے۔ چوں کہ پدم راؤ کو ناگ راؤ بتایا گیا ہے، اس لیے اس کے زہر سے یوگی مر جاتا ہے اور اس کی روح راجہ کے قالب سے نکل جاتی ہے اور طوطے کے قالب سے راجہ کی روح اپنے اصل قالب میں واپس آ جاتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ مثنوی کا بنیادی اسلوب سنسکرتی اور پراکرتی ہے۔ یہی اسلوب اول سے آخر تک مسلسل غالب رہتا ہے۔ نظامی سنسکرت کے اسالیب سے بہت مانوس تھا۔ اس کی مثنوی بذات خود اس بات کی شہادت ہے۔ نظامی کے دور میں جو زبان رائج تھی، اس میں سنسکرت کے ساتھ ساتھ مقامی زبانوں کی آمیزش اور عربی فارسی کے ملاپ سے ایک احترازی کیفیت پیدا ہو رہی تھی۔ جب کہ نظامی کا اسلوب یک لسانی لغت سے مغلوب ہے مثنوی نظامی کے اسلوب کو اس دور کے رائج الوقت اسلوب سے تعبیر کرنا مشکل ہے۔ یہ اس کے انفرادی شعری ذوق کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ نظامی کے سنسکرتی اسلوب کے لیے یہ مثالیں دیکھیے:

کون پرس جو ناگرے پاؤ تھیں	کون رکھ جو ناڈلے پاؤ تھیں
روئی گھانس تھیں آگ جھاپنی جے جائے	تب اوگھڑ کیا کچھ سکے چھپائے
سروپ آگلا چند تس بھی کلنگ	نہ اس بھاؤ سنکا دھروں ہوں نہ سنک
رتن پرکھیا جائے مانس نہ جائے	کہ جب لگ پڑے ایک سرکار دھائے
تری اور تے جو گھٹ دیہ	منجھ انکھول پانیں جو سر پیٹ بیہ

مگر مثنوی میں ایک اور اسلوب بھی بڑی خاموشی سے نقب زنی کر کے در آیا ہے۔ اسے ہم نظامی کا نمائندہ اسلوب نہیں کہہ سکتے لیکن یہی وہ اسلوب ہے جسے ہم عہد نظامی کا نمائندہ اسلوب ضرور کہہ سکتے ہیں۔ نظامی کی مشکل پسندی کی خو کے باوجود یہ اسلوب مثنوی میں کچھ مقامات پر چپکے چپکے اپنا رنگ و آہنگ دکھائی جاتا ہے۔ در حقیقت یہی اسلوب اس عہد کی لسانی روایت سے اپنی شناخت رکھتا ہے اور اسی سبب سے آنے والے ادوار کا اسلوب بن جاتا ہے۔ البتہ اس میں عربی فارسی کی شعری لغت بھی تاریخی عمل کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ شامل ہوتی جاتی ہے:

نہ سینا الو لگ کہ اس در تمان سکھی آپنا جیو تو سب جہان

برایم ادہم کہ جیون چھوڑ راج گیا راج تھل دے سنور آپ کاج

ابا بکر ساچا، عمر کا نیاؤ کہ عثمان بھنڈاری علی کھڑگ راؤ

جو کج کال کرنا سو توں آج کر نہ گھال آج کا کام توں کال پر

بچارن کیا جیو سوں ناگ راؤ کہ جب پھول لے راؤ تب دیوں گھاؤ

نہ تیسرا کروں کام جس تھی ڈروں نہ تاکدھیں کھاؤں نہ جل مروں

جو نیت کرے کام بچے کچھ کوئے نئی کا بھلا بھی اس سات ہوئے

نظامی کہنیاں جس یار ہوئے سنن ہار سن نغز گفتار ہوئے

نظامی کا شعری اسلوب ادق ضرور ہے مگر اس میں آہنگ کی روانی بھی موجود ہے۔ اس نے جو بحر منتخب کیا ہے، اس میں آوازوں کا روپ بھلا لگتا ہے۔ مثنوی کے وہ مقامات جو قدرے آسانی سے پڑھے جاسکتے ہیں، اپنی آوازوں کے زیر و بم سے متاثر کرنے والے ہیں۔ نظامی استاد شاعر ہے اور وہ ترکیبوں کی ساخت سے ایک ایسا شعری لحن بنانے میں قدرت رکھتا ہے جسے اس کے عہد کے لحن سے تعبیر کر سکتے ہیں اور کسی بھی شاعر کی بڑائی کے لیے یہ دلیل کافی ہے کہ وہ اپنے عہد کا شعری لحن دریافت کرنے اور اسے ایک تخلیقی شکل و صورت میں ڈھالنے پر قادر تھا۔ ”قدم راؤ قدم راؤ“ کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غلجی اور تغلق عہد میں شمال کی طرف سے جو نقل لسان ہوئی تھی، اس نے دکن میں جڑ پکڑ لی تھی اور بمبئی دور میں اس پودے پر برگ و بار آگئے تھے اور مثنوی نظامی نقل لسانی کے ابتدائی ثمرات میں سے ایک ثمر ہے۔ مسکرت و پر اکرتوں کے ساتھ ساتھ اس پر پنجابی اور سرائیکی لغات کا بھی اثر ہے اور یہ عمل پنجاب سے دلی اور دلی سے دکن تک زبان کے لسانی سفر کی کہانی کا ایک اہم حصہ ہے اور اس کی شہادت قدیم اردو کی اس اولیں تصنیف سے مل جاتی ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے بڑی محنت سے مثنوی نظامی کا ”لسانیاتی مطالعہ“ پیش کیا ہے۔ اس مطالعہ میں انہوں نے مثنوی کے حوالہ سے اس پر پنجابی، گجراتی، مرہٹی اور سرائیکی کے اثرات دکھائے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ مثنوی میں سے اہم فاعل، لاحقے، سابقے، نون غنہ کا استعمال، جمع کی شکلیں، ضمیر، اسم ضمیر، حروف جار، فعل و متعلقات فعل، مضارع و امر کی شکلیں، مرکب افعال..... وغیرہ کے استعمالات کو واضح کیا ہے۔

مثنوی میں ہم جب ان تمام شکلوں کی عملی تشکیل پر غور کرتے ہیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظامی کے لسانیاتی ڈھانچے پر بمبئی دور اور بعد ازاں گول کٹھہ اور بیجاپور کے شعرا اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اسی روایتی ساخت پر نظامی کے ہاں جو افعال استعمال ہوئے ہیں، وہ فیروز اور اس کے بعد آنے والے شعرا میں بھی مستعمل رہے ہیں۔ اسی طرح بے اسم فاعل بنانے کے لیے فعل کے ساتھ ”ہار“ کا استعمال جیسے ”کہنیا“ لاحقے میں ”ہن“ جیسے ”بال پن“ سابقے میں ”پر“ ”نر“ وغیرہ لگا کر جیسے ”پردیس“ ”زما“ ”کھنڈ“ اسم ضمیر میں ”ہن“ ”تمن“ ”سوں“ ”تیں“ ”توں“ ایہہ اور حرف جار میں لگ (تیک) تھیں، تھی، تے (سے) منہ، مانہ، ماں (میں) سیتی، ستیں (سے) کا

استعمال۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر نظامی کے لسانیاتی ڈھانچے کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے تو پھر قدیم اردو کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔

نظامی کے بعد ہم بہمنی دور کے ادب کی تلاش میں اگلی منزلوں کی طرف بڑھتے ہیں۔ پندرہویں صدی کے رابع آخر میں بہمنی دور کی ادبی تاریخ کے دھند لکوں اور اندھیروں میں ہماری ملاقات مشتاق اور لطفی سے ہوتی ہے۔ یہ دونوں شاعر بھی بہمنی عہد کے بیشتر شعرا کی طرح ابھی تک تاریخ کے اندھیروں میں گم ہیں۔ ان کی زندگی، عہد اور کارناموں کے بارے میں بالکل ناکافی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ ادبی مطالعات کے لیے مقدار کے اعتبار سے ان شعرا کا بہت قلیل کلام دست یاب ہوتا ہے۔ اس لیے ان کے بارے میں کسی رائے کا قائم کرنا بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ مشتاق اور لطفی کے بارے میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں شاعر پندرہویں صدی کے رابع آخر میں حیات تھے۔

وقت کے بے رحم ہاتھوں کے سبب ہمارے عہد تک مشتاق کی کل پانچ غزلیں اور لطفی کی صرف ایک غزل پہنچ سکی ہے (اور دکن میں اردو غزل کے ابتدائی مصادر میں یہی چند فن پارے پائے جاتے ہیں)۔ دکن میں اردو غزل کا یہی نقطہ آغاز ہے مگر یہ باور کرنا درست ہے کہ ان سے پہلے بھی غزل کے نمونے ضرور لکھے گئے ہوں گے مگر وہ نمونے ماضی کے دھندوں میں دب کے گم ہو گئے ہیں، لہذا ان ہی دو شاعروں سے دکنی غزل اپنی ابتدا کرتی نظر آتی ہے۔

ان شعرا کی چند غزلوں کو دیکھ کر یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ مشتاق اور لطفی یقیناً اپنے زمانے کے اہم شاعر ہوں گے۔ زبان اور شعری محاسن کی جو روایت انہوں نے استوار کی تھی، وہی روایت ان کے متاخرین کے لیے مشعل راہ بنی۔ بہمنی زمانے ہی میں دکنی غزل کا مخصوص مزاج واضح ہو جاتا ہے۔ اس مزاج سے کسی فکری روایت کا کوئی تعلق نہیں بنتا اور یہ مزاج بہمنی دور سے آگے قطب شاہی اور عادل شاہی دور اور پھر دکنی ایک تسلسل کے ساتھ کار فرما رہا ہے۔ روایت کا یہ تسلسل جو کئی صدیوں پر محیط ہے، واقعاً حیران کن ہے۔ البتہ اس سے دکنی مزاج کی پختگی ضرور ثابت ہوتی ہے۔

شمس قیس رازی نے کہا تھا کہ غزل کے معنی ہیں عورتوں سے باتیں اور عشق بازی کرنا۔ دکنی غزل کی تاریخ پر اس کی تشریح کا مستقل طور پر انطباق ہوتا ہے۔ مشتاق اور لطفی کے دور سے اس عشق کی روایت شروع ہوئی اور دکنی غزل کے کلاسیک دور کے آخر تک جاری رہی۔

دکنی غزل ابتدا ہی سے فکر سے عاری ہے۔ اس کی تمام تر نظر محبوب کے جسم اور کائنات کی نفاستوں اور مسرتوں پر مرکوز ہو گئی تھی۔

ابتدا ہی سے دکنی غزل میں سوز و ساز یا سوز و گداز کی وہ کیفیات بھی نہیں ملتی ہیں کہ جن سے غزل کی صنف کا چرخی روشن ہوتا ہے۔ یہ غزل نشاطیہ رنگوں سے عبارت ہے اور بنیادی طور پر اس کا مرکز اور محور سراپا نگاری کا اسلوب قرار پاتا ہے۔ مشتاق اسی اسلوب کا شاعر ہے۔

مشتاق اور لطفی دونوں کے ہاں مقامی زندگی کے حسن کے لیے ایک والہانہ پکار ہے۔ انہوں نے غزل میں

مقامی وجود کے تجربہ کی بنیاد قائم کی جو دلی کے دور تک سفر کرتی چلی جاتی ہے اور پھر شمالی ہند کے شعری تجربہ سے فارسی روایت کا غلبہ اسے جڑ سے اکھیڑ دیتا ہے۔ مشتاق کے یہ اشعار دیکھیے جو ان خیالات کی تائید کرتے ہیں:

او بسنت کیسری کرتن چمن میانے چلی ہے آ
رہے کھلنے کو تیوں دستی او چہے کی کلی ہے آ

سورج مرجاں میں جیوں دستا نظروں کا پتی تھر تھر
جو لٹ چپاں بھری سر تھے او رخ اوپر ڈھلی ہے آ

سورج کے گل میں چاند جیوں یوں تچ گلے بیکل دے
قربان اس کے ہاتھ پر جن اے تری بیکل گھڑی
آب حیات اور لب ترے جاں بخش و جاں پرور راہے
مشتاق بوے سوں پیا امرت بھری اوکل گھڑی

ان اشعار میں مقامی حسن و جمال کی ایک موثر تصویر بنتی ہے۔ شاعر کی آنکھ مقامی ذہن سے محبوب کے سراپا کی دل کشی کو بیان کرتی ہے۔ اس میں مقامی حسن کے رنگ اور خوش بو کا احساس بہت شوخ ہو کر ابھرتا ہے۔ لطفی، مشتاق کا ہم عصر اور ہمسنی دور کا شاعر ہے۔ مشتاق کی طرح اس کے حالات زندگی بھی نہیں ملتے۔ اس کا کلام بھی محض علامتی طور پر دست یاب ہوتا ہے۔ اس کی ایک غزل اور قصیدے کے اشعار نصیر الدین ہاشمی نے درج کیے ہیں۔^{۳۱}

نصیر الدین ہاشمی نے لطفی کی جو غزل دی ہے، اس میں وحدت خیال کا تاثر ہے۔ اس تاثر سے دکن کی وفا شناس مقامی عورت کا تصور ابھرتا ہے جو محبوب کے پیار و محبت میں موم بتی کی طرح جلتی ہے اور پیار سے ملنے والی خود اذیتی سے اپنے آپ کو مسرور کرتی ہے۔ غزل کے مضامین ہندوی ہیں۔ اگرچہ یہ خیالات فارسی صنف میں ادا کیے گئے ہیں مگر ہندوی روایت کے غلبہ کے تحت شاعر نے ہندی کا صیغہ تانیث اپنے لیے استعمال کیا ہے کہ یہ اس زمانے کی شاعری میں روایت رہی ہے۔ غزل مذکور ہندوستانی عورت کے ان تھک اور نامنہتم پیار کا اظہار ہے۔ یہاں مقامی وجود بہت نمایاں ہو کر ابھرتا ہے۔ لطفی کی غزل پر مشتاق کے مقابلے میں فارسی اثر بہت کم ہے۔ ہندوستانی دیوالاکا کا ایک حوالہ پانڈوں اور دھردپی کی ایک تشبیہ کی شکل میں بھی موجود ہے۔ لطفی اور مشتاق کا تقابل کریں تو مشتاق کی سراپا نگاری اور فارسی تراکیب لطفی کے ہاں موجود نہیں ہیں۔ لطفی کے قصیدے میں ہندوی اور فارسی لغت کی آمیزش سے جو اسلوب بنتا ہے، اس پر بھی ہندوی غالب ہے۔ البتہ ایک بات قابل ذکر ضرور ہے کہ لطفی کے قصیدے کی زمین خواجہ کرمانی کی ہے۔^{۳۲} ہمسنی دور میں فارسی اوزان میں شعر کہنے کی اولیں مثالوں میں سے ہے:

خلوت منے جہن کے میں موم کی جتی ہوں
 یک پاؤں پر گھری ہوں جلنے پرت پتی ہوں
 سب نس گھری جلوں گی جاگا سوں نہ ہلوں گی
 ناجل کو کیا کروں گی اول سوں مدمتی ہوں

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز

(م ۱۴۲۲ء)

ربیع الاول ۸۰۱ھ / نومبر ۱۳۹۸ء کا زمانہ تھا۔ تیمور اپنی فوجوں کے ہم رکاب دلی شہر میں داخل ہو رہا تھا اور حضرت گیسو دراز دلی کے پہلیہ دروازے سے اپنے خاندان کو لیے ہوئے عازم دکن تھے۔ وہ تیمور کے جس کی سپاہ سلطنت دلی کے کوہ پیکر ہاتھیوں سے خائف تھی اور جسے فتح دلی پر پورا یقین بھی نہ تھا اور جس نے جنگ سے پہلے اپنے ماتھے کو زمین پر گزر گز کے فحی دعا کی تھی، اب اس کی فوج دلی شہر کو تاراج کر رہی تھی۔ امیر خسرو کے قبۃ الاسلام کی گلیوں اور محلوں میں لاشیں بکھری پڑی تھیں اور عالی شان محلات آگ میں جل کر راکھ ہو رہے تھے۔ شہر کے ہر حصے کو نہایت بے دردی سے لوٹا جا رہا تھا اور انسانی جان و مال کا کوئی تحفظ نہیں تھا۔ وہ شہر کہ جس کے بارے میں خسرو نے لکھا تھا کہ اگر مکہ اس بوستان کا قصہ سنے تو وہ بھی ہندوستان کا طواف کرنے لگے۔ اب اس بوستان کے شرفاء، علماء اور صوفیا کی بڑی تعداد ہندوستان کے محفوظ علاقوں کی طرف ہجرت کرنے پر مجبور ہو گئی تھی۔ ان ہی صوفیاء میں گیسو دراز بھی شامل تھے۔ انہوں نے اپنے ایک مرید علاؤ الدین گوالیری کو دلی چھوڑنے کی خبر دیتے ہوئے لکھا:

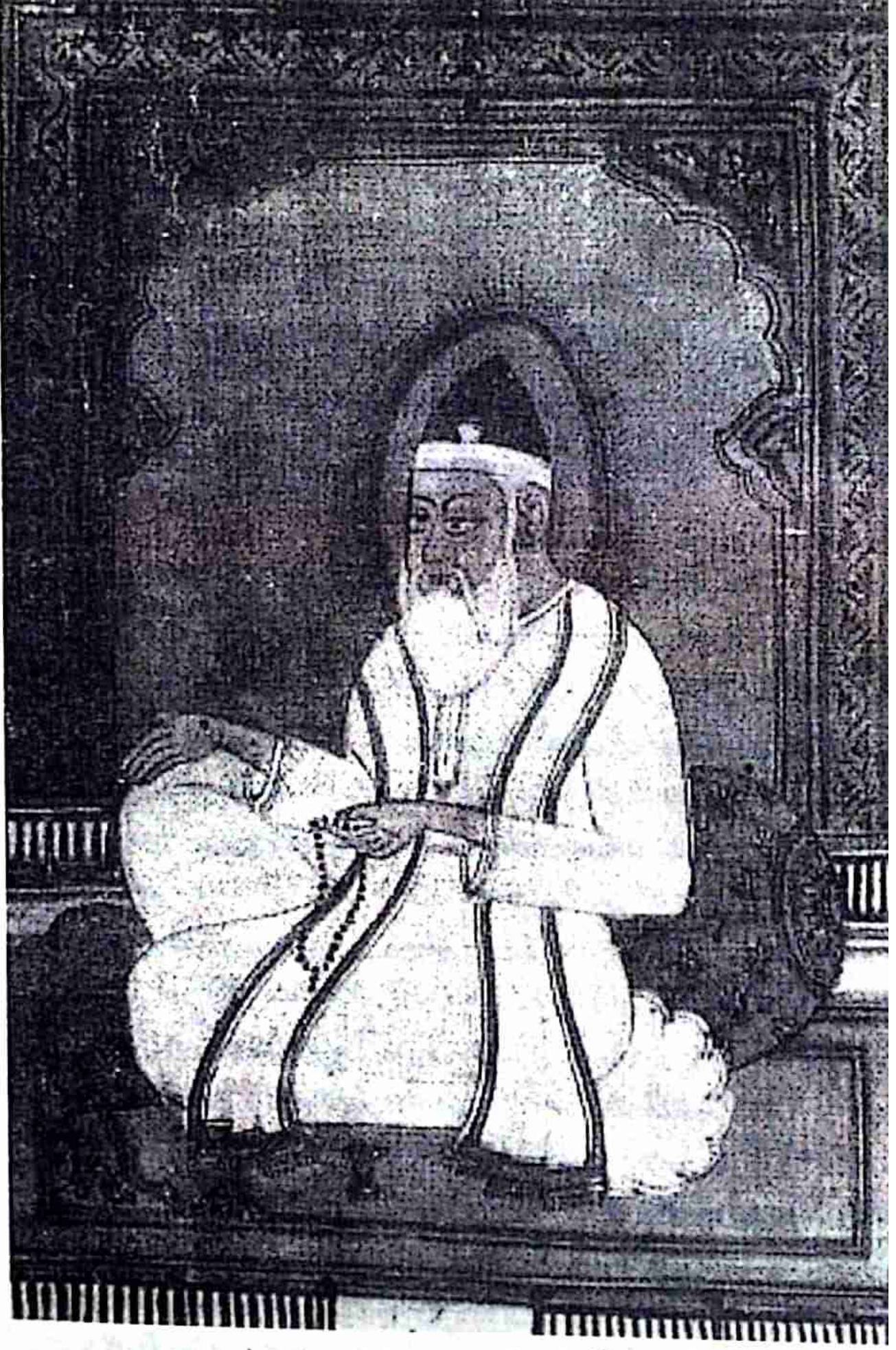
”تقدیر سے اتفاق ایسا پیش آیا کہ ہم شہر دلی سے حادثہ کی وجہ سے باہر نکلے ہیں۔ وہ

حادثہ تحریر و تقریر سے باہر ہے۔“ ۳۳

دکن کی طرف سفر کرتے ہوئے وہ ہندوستان کے مختلف شہروں میں اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کو رشود ہدایت کا درس دیتے ہوئے گلبہر کہ پہنچے جہاں بہمنی سلطان فیروز شاہ اپنے شاہی لشکر کے ساتھ ان کا استقبال کرنے کے لیے شہر سے باہر موجود تھا۔ اس نے حضرت گیسو دراز اور ان کے خاندان کی بہت قدر و منزلت کی اور وہ انتہائی عقیدت و احترام کے ساتھ گلبہر کہ میں قیام پذیر ہوئے۔

گلبہر کہ ہی میں بائیس برس کے قیام کے بعد ذی قعدہ ۸۲۵ھ / اکتوبر ۱۴۲۲ء میں آپ کا انتقال ہوا۔

بطور ایک عالی مرتبت صوفی کے حضرت خواجہ گیسو دراز کو نہ صرف بہمنی دور میں بلکہ دکن کی تاریخ کے تمام ادوار میں ایک داستانی (Legendry) حیثیت حاصل رہی ہے۔ دکن میں ان کو احترام اور عقیدت کا جو بلند مقام



بنده نواز گیسو دراز (Source: Sufis of Bijapur)

حاصل تھا، اس کی ایک مثال تاریخ فرشتہ سے درج کی جاتی ہے:

”دکن کے باشندے حضرت گیسودراز کے بہت معتقد تھے۔ ان کے متعلق عام طور پر یہ روایت مشہور ہے کہ ایک بار کسی دکنی آدمی سے کسی نے پوچھا کہ آنحضرت کا مرتبہ زیادہ اونچا ہے یا گیسودراز کا؟ اس نے جواباً کہا، حضرت اگرچہ پیغمبر ہیں مگر گیسودراز کچھ چیزیں اور ہیں۔“ ۳۳

دکن میں ان کی آمد کے بعد تصوف کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ حضرت گیسودراز اگرچہ ایام کبولت کے آخری دور میں وہاں پہنچے تھے مگر ان کے اندر رشد و ہدایت کا جذبہ پوری حرارت سے موجود تھا۔ دلی کی سیاسی ابتری اور تیموری آشوب سے نکل کر دکن میں ان کو نہایت پر عظمت مقام حاصل ہوا تھا۔ اہل دکن کے اندر صوفیا کے لیے ہمیشہ سے پیاس رہی ہے۔ جب بھی کوئی صوفی بزرگ وہاں پہنچتا، اسے نہایت قدر و منزلت سے سر آنکھوں پہ جگہ دی جاتی تھی۔

حضرت گیسودراز دکن کی سر زمین پہ مرجع خلافت بن گئے تھے۔ صوفیا کا مشرب انسان دوستی اور رہنمائی تھا۔ یہ ایک ایسا مشرب تھا کہ جس نے صدیوں تک برصغیر کی اخلاقیات پر گہرا اثر ڈالے رکھا۔ وہ انسان کو اس کی گم راہیوں سے ہٹا کر اس کے باطنی مرکز کی سمت سفر کا راستہ دکھاتے تھے اور جب باطنی مرکز بیدار ہو کر آنکھ کھولتا تھا تو اس وقت تک اس کی قلب ماییت ہو چکی ہوتی تھی اور اب یہ انسان معاشرے کی فلاح کا موجب بنتا تھا۔ وہ خود دوسرے انسانوں کو ان کے باطنی مرکز کا راستہ دکھاتا اور یوں معاشرہ کشود قلوب کے باعث انسان اور انسانیت سے محبت کرنا سیکھتا تھا۔ صوفیا کی تعلیمات صرف باطنی دنیا تک محدود نہ تھیں بلکہ انسانی زندگی کی ترتیب و تنظیم کا درس بھی ان میں موجود تھا۔ ان کا یہ سوال کہ انسان کیا ہے اور زمین پر اس کے فرائض کیا ہیں، ایک بڑی صداقت کو دریافت کرنے کی دعوت دیتا ہے اور جب انسان اس صداقت کو پالیتا ہے تو اس کی باطنی اور دینی ترتیب کا مرحلہ شروع ہو جاتا تھا۔ حضرت گیسودراز کا ”چکی نامہ“ انسان کی اسی باطنی تربیت کے لیے لکھا گیا تھا:

دیکھو واجب تن کی چکی ہو چار ہو کے سبکی
سو کن ابلیس کھینچ کھینچ سبکی کہے یا بسم اللہ، اللہ ہو

”چکی نامہ“ میں انسانی وجود کو ”چکی“ کا استعارہ بنایا گیا ہے اور اسے ”چاتر“ کہہ کے با معنی بنادیا گیا ہے۔ چکی کا کام گیہوں پینے کے لیے گھومتے رہنا ہے۔ انسانی وجود میں گردش کا یہ عمل ”اللہ ہو“ کے ورد کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور جب ”تن“ کی ”چکی“ اس ورد کو اختیار کر لیتی ہے تو اس کا باطنی تجربہ شروع ہو جاتا ہے۔ اس بات کا انحصار ”چکی“ پر ہے کہ وہ اس تجربے میں کن منزلوں تک جاسکتی ہے۔ انسانی وجود کا ”اللہ ہو“ کی چکی بن جانے کا مطلب تھا کہ وہ ”ہو“ اور ”ہو“ کی ہر شے سے محبت کرنے لگتا تھا۔ صوفیانے انسانی وجود کو جو احترام دیا، اس میں اس فلسفہ فکر کا بہت ہاتھ تھا۔ اسی لیے ”ہو“ کی چکی بن جانے والا انسان ”ہو“ کی مخلوق کو ہر آشوب سے بچاتا، امان دیتا اور راستی کی سمت لے جاتا تھا۔

حضرت گیسو دراز کی جلیل القدر شخصیت نے دکنی تہذیب میں ”اللہ ہو“ کی جس چمکی کو گردش دی تھی، وہ آنے والی صدیوں تک اس تصور سے سرشار ہو کر رواں دواں رہی اور یہ آواز جنوبی ہند کے میدانوں میں اس طرح گونجی کہ لامتناہی آوازیں اس روحانی طلسم میں اسیر ہو کر شامل ہوتی گئیں اور یہاں صوفیانہ تجربہ کی روشن روایات بنتی گئیں۔

حضرت خواجہ گیسو دراز جب دلی سے گلبرگہ پہنچے تو وہ فارسی کے ساتھ ساتھ ”زبان دہلوی“ بھی بول رہے تھے اور اس بات پر قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ اسی ”زبان دہلوی“ میں طالبان حق کو درس دیتے تھے۔ چوں کہ وہ ایک روایتی شخصیت تھے، اس لیے ان کے نام کے ساتھ کئی ایسی کتابیں منسوب ہو گئی ہیں جو قدیم اردو میں ہیں۔ یہ سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب اول مولوی عبدالحق نے دکنی ادب کی اشاعت شروع کی۔ مولوی صاحب خود بھی اس دور میں متذبذب تھے کہ جو کتابیں گیسو دراز سے منسوب ہیں، وہ ان کی ہیں یا نہیں؟

”علاوہ اس رسالے کے (معراج العاشقین) مرے پاس آپ کے متعدد اور

رسالے اس زبان میں ہیں۔ تلاوت الوجود، درالاسرار، شکارنامہ، تمثیل نامہ، ہیئت مسائل

وغیرہ۔ اگرچہ زبان ان کی قدیم ہے لیکن یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ انہیں کی تصنیف ہیں یا ان

سے منسوب ہیں۔“^{۲۵}

اپنے اس بیان کے ایک طویل عرصہ کے بعد مولوی عبدالحق نے عمر کے آخری حصے میں ۱۹۶۲ء میں اپنے ایک مضمون میں معراج العاشقین اور دیگر رسائل کے بارے میں اپنی تحقیق اور تجربہ سے بالآخر جو نتیجہ اخذ کیا، وہ گیسو دراز سے منسوب کتابوں کی تردید کرتا ہے۔^{۲۶}

یہ حقیقت ہے کہ ان کے تذکرہ نگاروں نے ان کی ”ہندوی“ کتب کا تذکرہ نہیں کیا ہے مگر اس کے باوجود ان سے کئی کتابیں منسوب ہو گئی تھیں۔ کیا یہ سب کچھ محض عقیدت کی وجہ سے ہوا؟ یا اس کا سبب کوئی اور بھی تھا۔ اس کی بڑی وجہ عقیدت ہی معلوم ہوتی ہے۔ دکن کے تہذیبی لاشعور میں شاید یہ بات سمجھی تھی کہ اس سرزمین پہ تصوف کا سرچشمہ حضرت گیسو دراز ہیں، لہذا عقیدت مندوں نے دیگر مصنفین کا کام بھی ان کے نام سے منسوب کرنے میں مضائقہ نہ سمجھا مگر اس کے باوجود یہ قیاس کرنا ناممکن نہیں ہے کہ انہوں نے قدیم اردو میں طبع آزمائی نہ کی ہوگی۔

نصیر الدین ہاشمی، ڈاکٹر زور، مولوی عبدالحق، عبدالقادر، ڈاکٹر گیان چند، رفیعہ سلطانہ، سیدہ جعفر اور دیگر محققین نے حضرت گیسو دراز سے منسوب نثری رسائل اور شعری کلام کے متعدد حوالے درج کیے ہیں۔ سیدہ جعفر نے اپنے طویل مقالے ”بہنی دور میں دکنی ادب کی نشوونما“^{۲۷} میں ان سے منسوب شدہ تمام تصانیف کا جائزہ لیا ہے مگر صورت حال یہ ہے کہ مذکورہ بالا محققین ان سے منسوب شدہ اثاثے کے بارے میں یقین کا اظہار کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ تقریباً بیشتر ذخیرے پہ شک کا سایہ نظر آتا ہے۔ اردو دنیا میں حضرت گیسو دراز کی اصل شہرت کا سبب ان سے منسوب ”معراج العاشقین“ تھی جسے اردو کی پہلی نثری تصنیف ہونے کا شرف حاصل رہا ہے مگر ۱۹۶۸ء میں ڈاکٹر حفیظ قنیل نے یہ انکشاف کیا کہ ”معراج العاشقین“ گیسو دراز کی تصنیف نہیں بلکہ یہ ”تلاوت

الوجود کی تلخیص ہے جس کے مصنف مخدوم شاہ حسینی تھے جن کا زمانہ گیارہویں ہجری کا ہے ۳۸ گیسو دراز اور حسینی کے درمیان کم و بیش تین سو برس کا زمانی فاصلہ حائل ہے اور اس زمانی فاصلے کے اثرات ”معراج العاشقین“ کی زبان پر آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند نے خواجہ بندہ نواز سے منسوب تمام معلوم شدہ نثری تصانیف کا سیر حاصل تحقیقی جائزہ تاریخ ادب اردو کی جلد دوم میں پیش کیا ہے۔ جدید دور میں اس تحقیقی کام کو سب سے مفصل کہا جاسکتا ہے۔ اس جائزہ کے خاتمہ پر وہ جس نتیجہ پر پہنچے ہیں، وہ یہ ہے:

”خواجہ بندہ نواز نے اردو نثر میں کوئی رسالہ نہیں لکھا۔ ان کے قریب العصر کسی مصنف نے ان سے کسی اردو کتاب کا انتساب نہیں کیا۔ کتابوں کا انتساب بالکل ناقابل اعتبار ہے۔ اس کے علاوہ صرف بیسویں صدی کے اردو محققین یا تذکرات صوفیاء میں ان سے اردو کتابیں منسوب کی گئی ہیں۔ اس سے پیشتر نہیں۔“ ۳۹

اس سلسلہ تحقیق میں ڈاکٹر گیان چند نے اس مسئلہ کو ایک اور انداز سے بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ نثری رسائل کے بارے میں ان کا کہنا یہ ہے کہ یہ ممکن ہے کہ بعض رسائل کے مطالب خواجہ صاحب کی فارسی تصانیف یا ان کے درس سے لیے گئے ہوں۔ ان صورتوں میں خواجہ صاحب کو ان کتابوں کا مصنف نہیں قرار دیا جاسکتا بلکہ اردو میں لکھنے والے کو ان کا مولف مانا جائے گا۔“

ان تمام حقائق کے باوجود گیسو دراز کی افسانوی شخصیت کے باعث جو تصانیف ان سے منسوب کی جاتی ہیں، ان کے پیچھے حقیقت کا ایک اور پہلو بھی موجود ہے جسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ کسی بزرگ شخصیت سے تصانیف منسوب کیے جانے کا مطلب یہ بھی ہے کہ اس نے اپنے دور میں اس نوعیت کا کام ضرور کیا ہو گا اور یہ ممکن ہے کہ ان میں سے بیشتر کام مرور ایام کے ہاتھوں تلف ہو گیا ہو۔ گیسو دراز کا زمانہ تاریخ کے دھندلکوں میں اتر چکا ہے۔ جب تک قدیم اردو کی تاریخ کے اندھیرے گوشوں کو روشن نہیں کیا جاتا، ان کے بارے میں حتمی فیصلہ کرنا مشکل ہے۔

شاہ میراں جی شمس العشاق

(۱۴۹۸ء-۱۴۰۷ء)

تاریخ ادب کے منظر نامہ پر اب ہم جس بزرگ ہستی کو دیکھتے ہیں اس نے قدیم اردو کو ”گھر بھاکا“ کا نام دیا تھا۔ ”گھر بھاکا“ کہنے والی یہ ہستی شاہ میراں جی شمس العشاق کی ہے جو صوفیاء کے حلقوں میں تو مشہور ہی ہیں مگر اردو زبان و ادب کی تاریخ میں آج وہ اسی ”گھر بھاکا“ کی بدولت زندہ ہیں۔ ان کے صوفیانہ ادب کی داستان بھی بڑی عجیب ہے۔

ان کی عمر چونتیس پینتیس برس کی تھی جب وہ مدینہ منورہ میں مقیم تھے۔ یہیں روضہ رسول پر حاضری کے دوران ایک بار ان کو حکم نامہ ملا کہ اب تم ہندوستان کا رخ کرو۔ عرض کیا کہ ہندوستان کی زبانوں سے نا آشنا ہوں۔ حکم ہوا کہ تم جاؤ، زبانیں خود بہ خود آجائیں گی۔ تم ہندوستان پہنچ کر شاہ کمال الدین بیابانی کی خدمت میں حاضری دو۔ چنانچہ شاہ میراں جی ہندوستان پہنچ کر حضرت بیابانی کے حضور حاضر ہوئے اور جلد ہی ہندوی زبان سیکھ گئے۔^{۱۴} پندرہویں صدی کا یہ وہ دور تھا جب دکن میں خواجہ گیسو دراز اور دوسرے صوفیائے مقابر اور خانقاہوں سے ”ہو حق“ کی صدائیں حسب معمول بلند ہو رہی تھیں اور قدیم اردو کے روپ میں قلب کو گداز کر دینے والی سماع کی محفلیں عوام و خواص کے دلوں کو گرما رہی تھیں۔ مگر سیاسی طور پر دکنی تاریخ کا وہ دور شروع ہو چکا تھا جب بہمنی سلطنت عروج کا دور ختم کر کے زوال کی طرف جا رہی تھی۔ اسی زمانے میں شمس العشاق دکن میں پہنچ کر اپنی صوفیانہ سرگرمیوں میں مصروف ہو چکے تھے۔

اب جب کہ حضرت گیسو دراز سے منسوب تقریباً بیسٹرا دہ کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ ادب محض عقیدت کے باعث ان سے منسوب ہو گیا تھا تو اس کے بعد بہمنی دور میں شمس العشاق ہی وہ شخصیت رہ جاتے ہیں کہ جن کی تصانیف کا ثبوت موجود ہے مگر ایک بات یاد رہے کہ شمس العشاق حضرت گیسو دراز کے روحانی فیوض و برکات ہی کی ایک کڑی ہیں۔ اس داستان کا پس منظر یہ ہے کہ خواجہ گیسو دراز سے شاہ جمال الدین مغربی کارو حانی سلسلہ تھا اور شاہ جمال الدین سے شاہ کمال الدین بیابانی بیعت تھے اور یہی شاہ کمال الدین، شمس العشاق کے مرشد و رہنما تھے۔ بعد ازاں شمس العشاق کے فرزند برہان الدین جاتم اور پھر ان کے جانشین قدیم اردو کو رشد و ہدایت کا ذریعہ بنا کر تصنیف و تالیف کا کام کرتے رہے۔ اگرچہ ان کا رویہ بھی قدیم اردو کے بارے میں حضرت میراں جی جیسا ہی نظر آتا ہے۔

زبان کے اعتبار سے شمس العشاق عربی، فارسی کی لسانی اور تہذیبی روایت کے صوفیائے تھے۔ جس دور میں (۱۵۸۰ء-۱۵۵۸ء) وہ ہندوستان کی سر زمین میں پہنچے شمال اور دکن کے مراکز سلطنت میں علماء، مشائخ، و صوفیاء، ادباء شعرا اور علمی مجالس و شعری محافل کی زبان فارسی تھی۔ ہندوستان میں داخل ہونے والے مسلمان اپنی تہذیبی، علمی اور لسانی برتری کا احساس لیے ہوئے آتے تھے اور یہاں رابطہ کی زبان جسے مقامی لوگ ہندی یا ہندوی کہتے تھے، غیر علمی اور غیر ادبی زبان سمجھی جاتی تھی۔ مسلم اشرافیہ نے اس زبان کو بالکل اہمیت نہیں دی۔ کیوں کہ وہ اسے تہذیبی اور لسانی معیارات کے اعتبار سے بہت پست سمجھتے تھے۔ البتہ رابطہ کے لیے لشکروں، بازاروں یا عوام الناس سے ملتے ہوئے یہ زبان استعمال کرتے تھے۔ تعلیم یافتہ طبقوں میں سے اگر کسی طبقہ نے اسے کسی قابل سمجھا تو وہ صوفیاء کا طبقہ تھا اور صوفیاء خود اس زبان کو معیاری نہ سمجھتے تھے۔ ان کے لیے بھی فارسی کے مقابلے میں یہ ادنیٰ یا اس سے بھی کم رتبہ کی زبان تھی مگر وہ ایک سطح پر اس زبان کی افادیت کے ضرور قائل تھے اور وہ تھی عوام کے لیے رشد و ہدایت کی سطح۔ خود شمس العشاق کا رویہ بھی مختلف نہ تھا۔ وہ اس زبان (ہندوی) کو ”گہر بھاکا“ کہتے ہیں یعنی گہور کی زبان۔ گویا ان کے لیے بھی یہ کوڑے کی زبان تھی لیکن وہ اس کی افادیت کے بہت قائل تھے۔ معلوم ہوتا

ہے کہ یہ محض رشد و ہدایت ہی کا جذبہ تھا کہ جس سے مجبور ہو کر انہوں نے کوڑے کی زبان کو استعمال کرنا شروع کیا۔ انہوں نے خود اس قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے کہ ہندوستان میں زیادہ لوگ ایسے ہیں جو عربی، فارسی نہیں جانتے، لہذا ان ہی لوگوں کی روحانی تربیت کے لیے زبان ہندی میں انہوں نے اظہار خیال کیا ہے۔ چوں کہ وہ صوفی تھے اور صوفی ظاہر پر نہیں، باطن پر نظر رکھتے ہیں، اس واسطے انہوں نے کہا کہ زبان کا خیال نہ کرو، وہ کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ اصل چیز تو زبان کا باطن ہے۔ لفظوں کی ظاہری سطح کو نہ دیکھو، یہ دیکھو معنی و مفہوم کیا ہے۔ اس طرح سے وہ زبان کے افادی تصور پر گہرا یقین رکھتے ہیں۔ لسانی افادیت کے اس تصور ہی کی بہ دولت آج شمس العشاق کے خیالات ہم تک پہنچ سکے ہیں مگر اس ستم ظریفی پر بھی غور کیجیے کہ جس زبان کو انہوں نے ”گھر بھاکا“ کہا ہے، آج اسی زبان کی وجہ سے ان کا نام ادبی تاریخ میں محفوظ ہے۔

دکنی ادب کے اس ابتدائی دور میں زبان کا ایک منصب صوفیانہ تصورات کا اظہار قرار پایا تھا، لہذا اس دور کی کاوشوں کو ہم صوفیانہ ادب سے تعبیر کریں گے۔ ان کی اصل قدر و قیمت اور اہمیت لسانی اور تاریخی ہے۔ لسانی طور پر ہم یہ جان سکتے ہیں کہ کسی خاص دور میں زبان اپنی نشوونما کے عمل میں کس مقام پر کھڑی تھی۔ اس کا لسانیاتی ڈھانچہ کس نوعیت کا تھا۔ اس دور کی زبان اپنے پچھلے عہد سے کس حد تک بدل چکی ہے اور تغیر و تبدل کا عمل اسے کس سطح تک لے آیا ہے۔ اور تاریخی اعتبار سے ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ کسی خاص عہد کا صوفیانہ ادب کس نوعیت کی تعلیمات سے کام لے رہا ہے۔ ان تعلیمات کے محرکات کیا ہیں اور یہ تعلیمات سماج کو کس خاص سمت میں لے جانا چاہتی ہیں۔

حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق ہوں یا اس عہد کے دوسرے بزرگ صوفیا، ان کی تحریروں کو ہم صوفیانہ ادب ہی کے زمرے میں شمار کریں گے اور ان کے اپنے عہد کے لسانی و تاریخی منظر اور پس منظر میں رکھ کر ان کا جائزہ لیں گے۔

شمس العشاق کی شعری تصانیف میں ”شہادت الحقیقت“ ”خوش نامہ“ ”خوش نغز“ اور ”مغز مرغوب“ شامل ہیں۔ چاروں کتابیں تصوف کے وہ مسائل بیان کرتی ہیں کہ جن کا تعلق مسلمان معاشرے سے ہمیشہ رہا ہے۔ صوفیا کی وہ تحریک جسے دکن میں حضرت گیسو دراز کے دور میں عروج حاصل ہوا تھا، شمس العشاق کے عہد میں بھی اسلوب حیات بنی ہوئی تھی۔ دکنی طرز احساس میں صوفیانہ تصورات بنیادی اساس کے طور پر کام کر رہے تھے اور معاشرہ ان تصورات کی دی ہوئی روشنی سے زندگی کے رستوں کو منور کرنے میں مصروف تھا۔ چنانچہ ”شرح مرغوب القلوب“ میں طریقت، حقیقت، شریعت، تجرید، معشوق، فنا، بقا اور سفر کی روحانی داستان ہے تو ”خوش نامہ“ میں عرفان و روح، مراقبہ، عقل و عشق، کرامات اور موحّد و ملحد کے بارے میں آگاہی ملتی ہے۔ ”خوش نامہ“ اور ”خوش نغز“ میں دو بے کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ شمس العشاق نے دو بے کی صنف کا انتخاب کیوں کیا؟ آئیے یہ سوال ان کے عہد سے پوچھتے ہیں۔

”دوہا“ اس عہد کی عوامی صنف تھا۔ یہ بھگتوں کا زمانہ تھا۔ پندرہویں صدی میں ہندوستان کے طول و

عرض میں پھیلے ہوئے بھگت اپنی روحانی دانش کو فروغ دینے میں مصروف تھے اور ”دوہا“ ان کی مقبول صنف تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شمس العشاق نے ان ہی اثرات کے تحت دوہے کی صنف کو اختیار کیا ہوگا۔

دوہے کا ایک سماجی کردار بھی نظر آتا ہے۔ ان ایام میں یہ صنف عام آدمی کی اخلاقی تربیت اور اصلاح کا موثر ذریعہ بن گئی تھی۔ دوہے کے روپ میں اس دور کا باطنی شعور بول رہا تھا۔ دوہے کے مفاہیم و مطالب بالعموم معاشرے کے اجتماعی تجربہ کا نتیجہ ہوتے ہیں، اس لیے دوہوں میں معاشرہ سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ معاشرتی دکھ درد، پیار محبت، اخلاق، انسانیت، نیکی و شرافت اور فسادوہے کے مقبول موضوعات رہے ہیں۔

میراں جی شمس العشاق کے لیے دوہے میں دل چسپی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ دوہے میں اخلاقیات کے ساتھ ساتھ سوز و گداز کی ایک کیفیت بھی ہوتی ہے اور یہی کیفیت صوفیانہ طرز احساس کی اخلاقیات میں بھی ملتی ہے۔ اس لیے یہ صنف ان کی افتاد طبع کے مطابق تھی۔ چوں کہ وہ مدینہ سے ہجرت کر کے آئے تھے، اس لیے دوہے کی مقامی بوباسی بھی ان کو بھاتی ہوگی۔

دوہے کی صنف نے ان کے فن میں ایک پرسوز آہنگ پیدا کیا ہے۔ ”خوش نامہ“ اور ”خوش نغز“ میں جہاں جہاں اس آہنگ کی نمود ہوتی ہے، قاری کے ذہن پر ایک پرسوز تاثر پیدا ہوتا ہے۔ انہوں نے اس صنف کے ذریعے تصوف کے مسائل و موضوعات کو عام آدمی تک پہنچانے کی کوشش کی۔ اس کوشش کا منشا یہ تھا کہ عام آدمی اپنے لیے تصوف کو کس طرح طرز زیست بنانے میں کامیاب ہو سکتا ہے۔ ”خوش نامہ“ میں ”خوش“ ایک نوجوان بھولی بھالی علامتی لڑکی ہے جس نے اپنا طرز زیست باطنی اسلوب سے بنایا ہے۔ عین نوجوانی ہی میں باطنی اسلوب زیست اختیار کر لینے سے اس لڑکی کے کردار میں ایک دل سوز اور حسرت ناک تاثر پیدا ہوتا ہے:

کبھی نہ رنگی مہندی رنگوں پھولوں باس نہ آیا	ایک نہ رنگیا دھنتو اس کے بھیننی نہ ہلدوں کا یا
کیے منجہ سپر سہاگ اللہ کا جڑھ رہیا سہارا	اب کیوں سر سہائے دو جا تم کو ناہیں تھارا
اس کے رنگوں رنگی ساڑی دو جا رنگ نہ مانی	اس کی باساہم کو باسا پھل پھوٹ کے آنی
ایسی باتیں کرے گونجتی نہ مورکھ بوجھے سدھ	یہی من میں آوے اپنے چند سوخی سکھاوے بدھ ^{۴۲}

”خوش نامہ“ اور ”خوش نغز“ مکالمہ کی شکل میں لکھی گئی نظمیں ہیں۔ خوش سوال کرتی ہے اور شمس العشاق اس کا جواب دیتے ہیں۔ شمس العشاق کی زبان پر سلسکرت اور پراکرتی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ ان نظموں کے صرف عنوان فارسی ہیں ورنہ ان کی تکنیک اور شعری لغت کافی حد تک مقامی ہے۔ خود ”خوش“ بھی ایک ہندوستانی لڑکی معلوم ہوتی ہے جو اپنا سب کچھ تیاگ کر خدا سے لو لگائے بیٹھی ہے۔ چوں کہ شمس العشاق نے دوہے کی صنف اختیار کی تھی، اس لحاظ سے دوہا خالص ہندی اسلوب کا متقاضی تھا اور اسی کی شعری لغت سے تاثر کی کیفیات گہری ہو سکتی تھیں۔

اس دور کی صوفیانہ شاعری میں ہندی اور سنسکرتی لغت کا پایا جانا مانوس نہیں تھا۔ یہ اس دور کا مانوس اسلوب تھا اور روایت کے عین مطابق تھا۔ بعد کے ادوار میں بھی صوفیانہ شاعری میں اس قسم کا نسبتاً ہلکا پھلکا اسلوب استعمال ہوتا رہا۔

قدیم اردو کے سلسلے میں دکن میں حضرت میراں جی شمس العشاق اور ان کے خاندان کے جانشینوں نے گراں قدر خدمات سرانجام دیں۔ میراں جی کے بعد شاہ برہان الدین جاتم نے رشد و ہدایت کا منصب جاری رکھتے ہوئے ”ارشاد نامہ“ اور ”کلمۃ الحقائق“ جیسی صوفیانہ کتب تصنیف کیں اور پھر اسی خاندان میں حضرت ”امین الدین اعلیٰ“ نے بھی قدیم اردو میں تصنیف و تالیف کا کام تسلسل سے جاری رکھا۔ اس اعتبار سے شمس العشاق کا خاندان قدیم اردو کے صوفیانہ ادب میں ایک نہایت ممتاز مقام اور مرتبہ کا حامل ہے۔

فیروز

بہمنی دور میں اردو ادب کی تاریخ کا سفر کرتے ہوئے ہم صوفیانہ ادب کے پہلو بہ پہلو خالص ادب کے نمونے بھی دیکھتے ہیں۔ اس تاریخی سفر میں اب ہم ایک ایسے شاعر کا تذکرہ کرتے ہیں جو بہمنی سلطنت کے زوال اور قطب شاہی سلطنت کے عروج کے دور میں کھڑا نظر آتا ہے۔ گو لکنڈہ کے شعرا اسے استاد شاعر سمجھتے رہے اور اس کی روایت پر چلنا فخر خیال کرتے رہے۔ یہ فیروز بیدری تھا۔ اس کے حالات بھی دیگر دکنی شعرا کی طرح تاریکی میں ہیں۔ اس کی تصنیف ”پرت نامہ“ سے کچھ باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ اس نے اپنا نام ”قطب دین“ بتایا ہے۔

تجھے ناؤں ہے قطب دین قادری
تخلص سو فیروز ہے بیدری

فیروز کا روحانی سلسلہ مخدوم جی شیخ محمد ملتانی سے ملتا ہے۔ فیروز اس دور کی روایت کے مطابق صوفی مشرب انسان تھا۔ مخدوم جی شیخ محمد ابراہیم کامرید تھا۔ ان کا انتقال ۱۵۶۲ء-۹۷۳ھ میں ہوا تھا^۱ اور ”پرت نامہ“ میں وہ زندہ نظر آتے ہیں، لہذا یہ تصنیف اس سے قبل کی ہونی چاہیے۔

ڈاکٹر نذیر احمد اور مسعود حسین یہ کہتے ہیں کہ فیروز کی لفظ ”پرت نامہ“ کوئی ایسا بڑا ادبی نقش نہیں ہے جو استاد فیروز کی شہرت کے شایان شان ہو^۲۔

واقعہ یہ بات درست ہے مگر ہمارے خیال میں ”پرت نامہ“ اپنے عہد کی ایک اہم لسانی دستاویز ضرور ہے۔ اس تصنیف کے اندر جھانک کر دیکھیں تو بہمنی دور کی ادبی و لسانی روایت کا بدلتا ہوا منظر ہمارے سامنے نظر آنے لگتا ہے۔ اس لفظ کی اشاعت کے بعد سے بہمنی دور کی لفظ کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ یہ لفظ اپنے لسانی وجود میں دکن کے لسانی مستقبل کا پیش خیمہ کہی جاسکتی ہے اور بالخصوص دبستان گو لکنڈہ کی لسانی روایات کا تعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

فیروز کے دور تک بہمنی زمانہ میں زبان اپنے ڈھانچے کو بدلتے ہوئے جو روایت چھوڑ آئی تھی، ”پرت نامہ“ کا لسانی پیکر اس بات کی شہادت ہے۔ فیروز کے ہاں لسانی بے بسی کا احساس نہیں ہے بلکہ مغایہم و مطالب کو بیان کرنے میں اسے قدرت حاصل ہے۔ ”پرت نامہ“ پر سنسکرت کا غلبہ مسلط نہیں ہے۔ فارسی کی شعری لغت بھی

ابھرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

در حقیقت فیروز کا عہد لسانی تعمیر نو کا عہد ہے۔ فیروز کی لسانی بصیرت قابل ذکر ہے۔ وہ زبان کے شعری باطن کی بنیاد ہندوی روایت پر مکمل طور پر نہیں رکھتا۔ جیسا کہ نظامی اور گجری دور کے ادب کا خاصا ہے۔ دیکھا جائے تو فیروز تک نظامی کی لسانی تشکیلات کے زمانے کو ایک صدی سے زیادہ عرصہ بیت چکا تھا۔ سو برس کے اس سفر سے زبان فطری طور پر بہت سی چیزوں سے دست بردار ہو چکی تھی اور بہت سی نئی چیزوں کو اپنا چکی تھی۔ ہمیں اس بات کا جائزہ لینا ہے کہ سو برس کے اس سفر کے بعد زبان فیروز کی شکل میں کیا رنگ اختیار کرتی ہے۔ فیروز کے اسالیب میں مقامی روایت کے ساتھ ساتھ فارسی شعری لغت بھی برابر اثر انداز ہو کر اس کے لب و لہجہ کو رواں بنانے میں کوشاں ملتی ہے۔ اسی وجہ سے اس کے ہاں نظامی جیسا سنسکرتی غلبہ نہیں ہے۔ البتہ اس کے اسلوب میں مقامی اثرات کے اعتدال سے ایک ایسا لسانی رچاؤ پیدا ہو گیا ہے کہ جو اسے ایک فطری بہاؤ کی سمت لیے جاتا ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے کہ جس نے فیروز کو ایک امتیازی مقام عطا کیا تھا۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

پیا! جیو تھے توں ہمن پاس ہے
تو ہم جیو کے پھول کی پیاس ہے
وہی پھول جس پھول کی باس توں
وہی جیو جس جیو کے پاس توں

مندرجہ بالا شعری اسلوب کا لسانی رچاؤ ہی بعد ازاں دبستان گو لکنڈہ کا نمائندہ اسلوب قرار پاتا ہے اور یہی اسلوب محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا امتیاز بن جاتا ہے، لہذا فیروز کو ایک عہد ساز شاعر کہا جاسکتا ہے جس کی طرف ہم ابھی اشارہ کرنے والے ہیں مگر اس سے پہلے زبان کے اعتبار سے فارسی اسلوب کے وہ اشعار بھی دیکھ لیں کہ جن کو دلی اور شمالی ہند کے شعری تجربے سے منسوب کر سکتے ہیں اور یہ اشعار ۱۵۶۳ء-۱۹۷۳ء سے قبل کے ہیں۔ جب کہ دلی اور شمالی ہند کا زمانہ ابھی مستقبل کے دھند لکوں میں روپوش ہے:

ہمیں قطب اقطاب جگ پیر ہے ہمیں غوث اعظم، جہاں گیر ہے

علی بعد برحق امام ولی نبی کا نواسا حسن بن علی

محی الدین معشوق عاشق خدا نہیں عشق معشوق عاشق جدا

توں سلطان سلاطین رعیت تھے توں حاکم کہ جگ پر حکومت تھے

کریاں کی مجلس کرامت تھے ایمان کی صف میں امامت تھے

سو مخدوم جی پیر فیروز کا نگہاں فردا و امروز کا

جس طرح سے فیروز کے بعد آنے والے شعرا نے اسے خراج عقیدت پیش کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عہد کا استاد شاعر تھا:

کہ فیروز آ خواب میں رات کوں دے دعا کے چوے مرے ہات کوں
(وجہی)

کہ فیروز و محمود اچھے جو آج تو اس شعر کوں بہوت ہوتا رواج
(وجہی)

نہیں وہ کیا کروں فیروز استاد جو دیتے شاعری کا کچ مری داد
(ابن نشاطی)

یہ اشعار اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ فیروز کے متاخرین خود کو فیروز کی لسانی اور ادبی روایت کی لڑی سے مربوط سمجھتے اور اس پر فخر کرتے ہیں۔

اور یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ وجہی، غواصی، ابن نشاطی یا دیگر قطب شاہی شاعر جو فیروز کی تعریف و تحسین کرتے ہیں، اگرچہ اس کے عہد سے تقریباً پون صدی بعد آتے ہیں مگر ان شعرا کا لسانی ڈھانچہ زمانہ گزرنے کے باوجود فیروز سے زیادہ ترقی یافتہ نظر نہیں آتا۔

ایک لمبی مدت تک فیروز کے ادبی آثار میں سے صرف ”پرت نامہ“ ہی دریافت ہوا تھا اور اس کے شعری مرتبہ کی پہچان بھی اسی نظم سے وابستہ ہو کر رہ گئی تھی مگر گزشتہ کچھ عرصہ میں اس کی چند غزلیں بھی دریافت ہوئی ہیں اور اب فیروز بہمنی عہد کی غزل کی پہچان بھی بن گیا ہے۔ اگرچہ اس کا کلام مقدار میں بہت کم ہے مگر اس کلام سے بھی ہم اس کی شعری عظمت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اس کی غزل میں ایسے محاسن موجود ہیں جو اسے دکنی غزل کے روایت ساز شعرا میں مقام دیتے ہیں۔

فیروز کی آنکھ کے مناظر ہمیشہ پر کیف و نشاط رہتے ہیں۔ اس کا تخلیقی میلان طبع مقامی رنگوں کی روایت کا ہے۔ فیروز دکن کا پہلا غزل گو شاعر ہے کہ جس کے ہاں شائد پہلی بار دکن کی سانولی محبوبہ جلوہ ریز ہوتی ہے۔ فیروز کا ایک شعر اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ بہمنی دور ہی سے دکن میں سانولا مقامی حسن، خوب صورتی و دل ربائی کی علامت بن گیا تھا۔ یہ رویہ بھی دلی کے تصور حسن سے مختلف تھا کہ جہاں حسن کا معیار ”حسن نمکس“ تھا۔ جہاں شاعر سانولے پن کی ملاحظہ پر مرتے تھے مگر دکنی شاعر تو سانولی محبوبہ کے سانولے حسن ہی پر مر مٹا تھا۔

گوری سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں

فیروز کی غزل کا مرکز محبوب کا کردار ہے۔ محبوب ہی اس کے لیے سب سے بڑا تخلیقی محرک ہے۔ محبوب کا خیال اور اس کا جسم فیروز کے لیے بہجت کا ذریعہ ہے۔ فیروز کی غزل میں بہت لطیف جنسی ترفع کی شکلیں بھی موجود ہیں۔ یہ مزاج بھی دکنی غزل سے منسوب ہے۔ دکنی غزل ہمیشہ دور ہی سے لطیف جنسی ترفع کی کیفیات سے معمور نظر آتی ہے۔ ان کیفیات کا زیادہ خوب صورت اظہار ان اشعار میں ہے جو مقامی رنگ کی روایت سے رنگے ہوئے ہیں۔ ایسے اشعار میں تجربے اور جذبے کی آنچ واضح طور پر محسوس ہوتی ہے:

اے نار سب سنگار سوں پک پائلاں جھنکار سوں
جب جگ آدے پیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی

فیروز کی غزل اگرچہ فکر سے معمور نہیں ہے مگر زندگی کے روزمرہ معمولات کی مسرتوں، لطافتوں اور سرشاریوں کے تصورات سے ضرور آراستہ ہے۔ اس کے ہاں محبوبہ سے قربت غزل کی فضا کو محسوسات کی حقیقی دنیا کا رنگ دیتی ہے۔ غزل کے منظر نامہ میں ایرانی پرندوں کی جگہ ”نس“ کی تمثال ملتی ہے۔ نسوں کا جوڑا قدیم ہندوستان میں محبت کا آرکی ٹائپ رہا ہے۔

”نس“ کے خیال ہی سے پیار و محبت کی قدیم داستانوں کا تصور ابھرتا ہے۔ نس پیار کا دیوالائی پنچھی ہے۔ فیروز کی غزل میں اسی دیوالائی پس منظر کے ساتھ محبوبہ نس کی تمثال بنتی ہے۔ بہت چنچل محبوبہ منک کر چلتی ہے۔ اپنی روش میں نس کو پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ مکھ پر لٹ یوں لگتی ہے کہ جیسے خزانے پر سانپ لہراتے ہوئے آواز نکالتا ہے:

چنچل ات چال سوں منکتی چلت میں نس کوں ہلکی
کہ مکھ پر لٹ یوں لگی جو دھن پر ناگ چل بوت

ایک اور شعر میں بھی نس کی تمثال ہے جہاں شاعر خیر مقدم کے لیے آنکھیں بچھانے کو تیار ہے اور تمنا یہ ہے کہ محبوبہ نس کی لنگ چال کی طرح اس کے آنکھن میں گھومے پھرے:

دو نین ہر قدم فل میں فرش کر بچھاؤں
جوں نس چلے لنگ تے سودھن ہنڈے انکھن میں

فیروز تمثال گری کا خوگر ہے۔ دکنی شاعری آغاز ہی سے تمثال کے ذریعے سوچتی اور کلام کرتی ہے۔ وہ غزلوں کو مختلف انواع کی تصویروں سے مزین کرنے کا بہت مشتاق ہے۔ اس کے فن کی مثالی ان چند غزلوں سے

معلوم ہوتی ہے جو اس کے ادبی آثار کی باقیات میں سے ہیں۔
 فیروز عشق کے عملی تجربہ کا شاعر ہے۔ خواب و خیال کی جگہ تجربہ کی سطح اس کے جذبات و محسوسات
 میں جھلکتی ہے۔

اس کے اشعار میں ایک خوب رو مثالی محبوبہ کا تصور بھی بنتا ہے جو خوش سلیقہ، خوش شکل و خوش آواز ہی
 نہیں بلکہ ناز نخرہ دکھانے والی، چنچل اور خوش اطوار محبوبہ اپنی بے شمار اداؤں سے ناز و انداز کا مظاہرہ کرتی ہے:
 خواباں نے در ساز توں خوش شکل خوش آواز توں
 بہو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری

اشرف بیابانی (پیدائش ۱۳۵۹ء)

سولھویں صدی کے آغاز سے بہمنی سلطنت بدترین گروہی سیاست سے زوال پذیر ہو کر اب ”حالت
 نزاع“ میں نظر آرہی ہے۔ سلطان شہاب الدین محمود کے تحت سلطنت پر لرزہ طاری ہے اور اس زمانے میں کہ
 سلطنت کا ماتم ہو رہا ہے اشرف بیابانی اپنی مثنوی ”نوسرہار“ ۱۵۰۳ء / ۹۰۹ھ میں مکمل کر کے دکنی ادب میں ایک نئے
 باب کا اضافہ کرتا ہے۔ اشرف ۱۳۵۹ء - ۸۶۴ھ میں ایک روایتی عالم خاندان میں علاؤ الدین ہمایوں شاہ کے دور میں
 پیدا ہوا۔ اس نے بچپن میں محمود گاداں کا عروج دیکھا تھا اور عنقوان شباب میں اس کا زوال۔
 بہمنی دور میں ایرانی اور شیعہ مذہب کے اثرات کو جو فروغ سلطان فیروز شاہ کے زمانے میں میر فضل اللہ
 انجو شیرازی کے عروج سے ملا تھا ”نوسرہار“ اسی پس منظر کی تخلیق ہے۔

”نوسرہار“ بہمنی دور کے آخری سالوں کا لسانی اور شعری تجربہ ہے۔ یہ مثنوی ۹۰۹ھ ابواب پر مشتمل ہے۔
 اسی لیے اسے نوہاروں کی تصنیف سمجھا گیا ہے۔ مثنوی تاریخی واقعات اور حقائق سے بھی گریز کرتی ہے اور بہت سی
 خفیف روایات سے واقعات کا تانا بانا بھی بناتی ہے۔

”نوسرہار“ لسانی نقطہ نظر سے تاریخی اہمیت کی چیز ہے اور سرزمین دکن میں اہل بیعت سے محبت کے اظہار
 کا اولین شعری نقش ہے۔

”نوسرہار“ کے اسلوب میں وہ روانی نہیں ہے کہ جو ”مثنوی نظامی“ یا ”پرت نامہ“ میں پائی جاتی ہے۔
 مثنوی نظامی سنسکرت سے لدے پھندے ادق اسلوب کے باوجود خواندگی کے دوران شاعری کا ایک آہنگ بناتی ہے
 جو متاثر کرنے والا ہے۔ ”پرت نامہ“ کا شاعر لفظوں کے دروبست پر بہت قدرت رکھتا ہے مگر ”نوسرہار“ اکھڑے
 اکھڑے اسلوب کی مثنوی ہے۔ اشرف کی شعری لغت بھی متاثر نہیں کرتی۔ دراصل مثنوی میں آہنگ کے فطری

بھاؤ کے فقدان کے سبب قاری بہت جلد تھک جاتا ہے۔ شمس العشاق کے ہاں ”خوش نامہ“ میں سوز کی ایک لہر ہے اور لب و لہجہ میں مقامی عنصر کی شیرینی۔ ”نوسر ہار“ سوز اور المیہ عناصر کو بھی کامیابی سے پیدا نہیں کرتی۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ مرثیہ کی ہیئت کے ابتدائی نقوش اس مثنوی میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

وہ بہمنی سلطنت جو دکن میں طاقت کے خلا اور سیاسی بحران میں امیران صمدہ کے اتحاد سے ۱۳۴۷ء میں وجود میں آئی تھی اور جسے علاؤ الدین حسن بہمنی نے مضبوط بنیادوں پر قائم کیا تھا اور اس کی اعلیٰ سیاسی، تہذیبی اور علمی روایات کا سلسلہ محمود گادواں کے عہد وزارت (۱۳۸۱-۱۳۶۶ء)^{۳۵} تک جاری رہا تھا۔ بعد ازاں اندرونی سازشوں اور نسلی نزاع کا شکار ہوتی گئی۔ نسلی نزاع نے ہی محمود گادواں جیسے باکمال شخص کو ختم کیا۔ تنازعات کا پرانا سلسلہ نئے اور پرانے دکنی لوگوں کے مابین موجود تھا۔ اس کشمکش کی نفسیاتی وجوہات تھیں۔ بہمنی سلاطین اپنی سلطنت کی انتظامی، فوجی اور علمی ترقی کے لیے ہمیشہ سے عربی، عجمی، ترکی اور وسط ایشیائی شخصیات کو خوش آمدید کہتے تھے۔ ایسی شخصیات بہمنی سلطنت کے ہر دور میں شریک ہوتی رہیں۔ ان لوگوں کو اصطلاحاً ”غریب“ یا ”آفاقی“ کہا جاتا تھا۔ وہ لوگ جو محمد تغلق کے ساتھ دولت آباد آئے تھے، ان کی اولادوں کو پرانے دکنی کہا جاتا تھا۔ چنانچہ پرانے دکنی امرائے امرا کو پسند نہ کرتے تھے اور ان کو غاصب خیال کرتے تھے۔ اس کے مقابلے میں نوواردان کو اپنی تہذیبی و علمی برتری پر فخر تھا اور شاید وہ پرانے امرا کو کم تر بھی سمجھتے تھے۔ ان دونوں گروہوں کے درمیان سازش، معاندت اور انتقام کا سلسلہ اکثر چلتا رہتا تھا۔ اس مستقل نسلی نزاع اور نفرت سے سلطنت کو بار بار بھاری گزند پہنچے اور محمود گادواں جیسا مدبر و منتظم امیر بھی اسی نسلی انتقام کی سازش کی نذر ہوا تھا۔ جب ہم اس سازش کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے ۵- اپریل ۱۳۸۱ء ۵- صفر ۸۸۶ھ کا دن گردش کرنے لگتا ہے۔ جب اس سلطنت کے سب سے اہم ستون خواجہ محمود گادواں کا قتل ایک سازش کے ذریعہ ہوا۔ شراب کے نشہ میں مدہوش سلطان محمد شاہ نے کسی تحقیق و تفتیش کے بغیر جوہر نامی حبشی غلام کو سخت غصہ کی حالت میں خواجہ محمود گادواں کے قتل کا حکم دیا۔ اس الم ناک منظر کی تصویر فرشتے یوں کھینچتا ہے:

”جوہر حبشی بادشاہ کے حکم کی تعمیل میں تلوار سونت کر خواجہ گادواں کی طرف بڑھا۔ خواجہ قبلہ کی طرف منہ کر کے دوڑا نو ہو کر بیٹھ گیا۔ اس نے کلمہ شہادت پڑھا۔ جب تلوار اس کی گردن پر لگی تو اس کی زبان سے ”الحمد لله على نعمته الشهادة“ کی آواز نکلی اور وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سو گیا۔“^{۳۶}

اس موقع پر اپنے قتل کا سن کر خواجہ نے یہ کہا تھا:

”مجھ بوڑھے شخص کو موت کے گھاٹ اتارنا بہت آسان ہے لیکن یہ یاد رکھو کہ

میرا خون تمہاری بدنامی اور سلطنت کی تباہی کا باعث ہو گا۔“^{۳۷}

خواجہ محمود گادواں کی یہ بات حرف بہ حرف درست ثابت ہوئی۔ اس کے قتل کی دیر تھی کہ بہمنی سلطنت کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ سلطان محمد شاہ کو جب اصل سازش کا پتہ چلا تو وہ بے حد بچھڑایا۔ بے گناہ خواجہ کے قتل کا گناہ

اس کے لاشعور کی گہرائیوں میں اتر گیا۔ وہ ہمہ وقت اپنے آپ کو مجرم سمجھنے لگا۔ بہ قول فرشتہ:
 ”وہ ہر روز خواجہ کو ہزاروں بار یاد کرتا اور اس کے قتل کا واقعہ یاد کر کے روتا۔“^{۸۷} اس زمانے میں
 بادشاہ اکثر کہا کرتا تھا کہ اب خاندان بہمنیہ کے زوال کا وقت آچکا ہے۔ میں زوال کے آثار دیکھ رہا ہوں۔^{۸۸} اور جب
 سلطان محمد شاہ ٹھیک ایک سال کے بعد عالم نزاع میں تھا تو اس نے اقرار کیا:
 ”خواجہ گاداں کا مقدس ضمیر مجھے قتل کر رہا ہے۔“^{۸۹}

سلطان محمد شاہ کے انتقال ۱۴۸۳ء کے بعد بہمنی سلطنت کا شیرازہ بکھرنے لگا تھا۔ سلطنت کی کم زوری
 کے باعث تیزی سے طاقت کا خلا پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا۔ چنانچہ ۱۴۹۰ء سے ۱۵۱۸ء تک کے عرصے میں پانچ نئی
 ریاستی طاقتوں نے جنم لے کر بہمنی سلطنت کے سیاسی اور انتظامی خلا کو بدرجہ پر کیا۔
 بہمنی سلطنت پانچ وحدتوں میں تقسیم ہو کر پانچ جداگانہ اور خود مختار ریاستوں کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ
 پانچوں ریاستیں ان امراتے قائم کیں جو بہمنی سلطنت کی جانب سے مختلف علاقوں میں حکم ران مقرر کیے گئے تھے۔
 ان پانچ نئی ریاستوں کے قیام سے دکن میں بہمنی سلطنت کی تہذیب و ثقافت کی روایات جاری رہیں اور ان میں شان
 و ادا نے بھی ہوئے۔ قدیم اردو کے حوالے سے ان ریاستوں کا قیام بالخصوص توجہ طلب ہے۔ دکن میں قدیم اردو
 زبان و ادب کے کلاسیکی شاہکار ان ہی ریاستوں کی سرپرستی میں تخلیق ہوئے اور دکنی اردو اپنی ادبی روایات کے نقطہ
 کمال تک جا پہنچی۔ اب ہم ان ریاستوں کا ذکر کریں گے:

- ۱۔ عماد شاہی [برار] ۱۵۷۴-۱۴۹۰ء
- ۲۔ نظام شاہی [احمد نگر] ۱۶۳۳-۱۴۹۸ء
- ۳۔ برید شاہی [بیدر] ۱۶۰۹-۱۵۲۵ء
- ۴۔ عادل شاہی [بیجاپور] ۱۶۸۶-۱۴۹۰ء
- ۵۔ قطب شاہی [گوکنڈہ] ۱۶۸۷-۱۵۱۸ء

جہاں تک اردو زبان و ادب کا تعلق ہے، آخری دور ریاستیں خصوصی طور پر توجہ طلب ہیں۔ ان ہی
 ریاستوں میں قدیم اردو کی اعلیٰ روایات ملتی ہیں۔

بہمنی سلطنت کے زوال اور خاتمہ کے ساتھ ہی بہمنی دور کے ادب کا رسمی طور پر تو اختتام ہوتا ہے مگر
 ادبی روایت کی شکل میں بہمنی دور کا ادب بیجاپور اور گوکنڈہ کے ادب کا حصہ بن جاتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب
 ہوگا کہ بیجاپور اور گوکنڈہ کی ادبی روایت کی بنیاد بہمنی عہد ہی کی ادبی روایات پر استوار ہوئی۔ جس طرح بہمنی دور کے
 علوم و فنون نئی ریاستوں کی تہذیبی میراث بنے۔ اسی طرح سے یہ ادبی روایات بھی بیجاپور اور گوکنڈہ کو بطور میراث
 حاصل ہوئیں۔

بیجاپور کو حاصل ہونے والی ادبی میراث کا سلسلہ بہمنی دور کے پہلے بڑے شاعر قطب دین نظامی سے جاملتا
 ہے۔ درحقیقت قطب دین نظامی دکنی شاعری کی روایات کا بانی ہے۔ یہ قطب دین نظامی ہی ہے کہ جس کے ہاں دکن

کے لسانی شعور کا پہلا گراف مرتب ہوتا ہے اور قدیم اردو کی اولیں شکل ادبی منظر پر نظر آتی ہے۔ نظامی کی مثنوی ”مکدم راؤ پدم راؤ“ قدیم اردو کا نقش اول بھی ہے اور بہمنی دور کے ادب کا پہلا ثمر بھی۔ سنسکرتی اور پراکرتی اسالیب سے شراہور اس نقش میں کہیں کہیں سلاست اور فارسی اسلوب کی ہلکی سی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ اسلوب کی یہی ہلکی سی جھلک مستقبل کے شعری اسالیب کا مستقل حصہ بن کر بہمنی عہد کی شعری روایات کو مزید آگے تک لے جاتی ہے۔

حوالے

- ۱- ضیاء الدین برنی، تاریخ فیروز شاہی، ڈاکٹر معین الحق، مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۹۱ء) ۷۱۴
- ۲- برنی، تاریخ فیروز شاہی، ۷۱۵
- ۳- مذکورہ حوالہ، ۷۲۷
- ۴- ہارون خاں شیردانی، دکن کے بہمنی سلاطین (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء) ۳۶
- ۵- شیردانی، بہمنی سلاطین ۵۸
- ۶- مذکورہ حوالہ، ۱۲۶
- ۷- مذکورہ حوالہ، ۷۷
- ۸- برنی، تاریخ فیروز شاہی، ۶۶۲
- ۹- خلیق احمد نظامی، سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات (دلی: ندوۃ المستفین، ۱۹۵۸ء) ۳۷۳-۳۷۴
- ۱۰- خلیق احمد نظامی، سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات، ۳۶۵-۳۶۶
- ۱۱- محمد قاسم فرشتہ، تاریخ فرشتہ (لاہور: بک ٹاک، ۱۹۹۱ء) جلد دوم ۳۰۳-۳۰۵
- ۱۲- شیخ عبدالرحمن چشتی، مراۃ الاسرار کپتان واحد بخش سیال، مترجم: (لاہور: صوفی فاؤنڈیشن، ۱۹۸۲ء) جلد دوم ۳۲۷
- ۱۳- شیردانی، بہمنی سلاطین، ۳۵
- ۱۴- فرشتہ، تاریخ فرشتہ، جلد دوم ۲۷۲
- ۱۵- اکبر الدین حسینی، مترجم: جوامع الکلم معین الدین درواری مترجم: (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۰ء) ۵۱
- ۱۶- جوامع الکلم، ۳۰۵
- ۱۷- مذکورہ حوالہ، ۳۱۰-۳۱۱
- ۱۸- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات (لاہور: بیچند اکیڈمی، ۱۹۸۷ء) ۸۷-۸۸
- ۱۹- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۱۵۳-۱۵۴
- ۲۰- سید حسن عسکری، عہد وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ (پٹنہ: خدا بخش اور بیٹل پبلک لاہوری، ۱۹۹۵ء) ۵۸
- ۲۱- ڈاکٹر گیان چند، ”اردو زبان کا آغاز و ارتقاء“ تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد اول، ۹۸
- ۲۲- ڈاکٹر شری رام شرما، دکنی زبان کا آغاز و ارتقاء (حیدر آباد: آندھرا پردیش سائتھ اکیڈمی، ۱۹۶۷ء) ۳۵-۳۳

- ۲۳- زور، ہندوستانی لسانیات، ۸۷
- ۲۴- نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء) ۶۰
- ۲۵- ڈاکٹر جمیل جالبی، مرتب: مثنوی نظامی (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء) ۱۶
- ۲۶- فرشتہ تاریخ فرشتہ، جلد دوم، ۳۲۵-۳۱۴
- ۲۷- ڈاکٹر سیدہ جعفر "دکن میں اردو شاعری، ۱۶۰۰ء تک" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم- ۸۷
- ۲۸- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات، ۸۵
- ۲۹- ڈاکٹر محمد حسن، ابولی سماجیات (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۳ء) ۵۷
- ۳۰- Indra Singh, Translator, Kama sutra (London: Hamlyn, 1988) P 34
- ۳۱- ہاشمی، دکن میں اردو، ۶۷-۶۶
- ۳۲- مذکورہ حوالہ، ۶۶
- ۳۳- جوامع الکلم، ۴۲
- ۳۴- تاریخ فرشتہ، جلد دوم، ۳۳۷
- ۳۵- ڈاکٹر مولوی عبدالحق، اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۳ء) ۲۳-۲۳
- ۳۶- جمیل جالبی، مرتب: مثنوی نظامی، دیباچہ: جمیل الدین عالی (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء) ص ۱
- ۳۷- کرناٹک اردو اکادمی، تاریخ ادب اردو کرناٹک (بنگلور: کرناٹک اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء)
- ۳۸- ڈاکٹر حفیظ قیصر "معراج العاشقین کا مصنف" بہ حوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، ۱۵۹
- ۳۹- ڈاکٹر میاں چند مراد نثر، ۱۶۰۰ء تک "تاریخ ادب اردو" (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم ۳۲۱
- ۴۰- مذکورہ حوالہ، ۲۹۲
- ۴۱- خودنوشت شاہ میراں جی محسن العشاق بہ حوالہ حسینی شاہد، شاہ امین الدین اعلیٰ (حیدر آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء) ۷۳
- ۴۲- ڈاکٹر پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس، ۱۹۷۸ء) ۱۸۰
- ۴۳- ڈاکٹر زور، دکنی ادب کی تاریخ (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۱۷
- ۴۴- ڈاکٹر مسعود حسین، مرتب: قدیم اردو (حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء) جلد اول ۳۳۸
- ۴۵- شیردانی، بہمنی سلاطین، ۳۳۶
- ۴۶- فرشتہ، تاریخ فرشتہ، جلد دوم ۳۲۰
- ۴۷- مذکورہ حوالہ، ۳۳۰
- ۴۸- تاریخ فرشتہ، ۳۲۲
- ۴۹- مذکورہ حوالہ، ۳۲۵
- ۵۰- مذکورہ حوالہ، ۳۲۵

بیجاپور کا ادب

عادل شاہی دور

(۱۶۸۶-۱۴۸۹ء)

۱۴۹۰ء-۸۹۵ھ میں پانچ ہزار ترکوں اور آقا قیوں کا ایک بڑا اجتماع بیجاپور کے طرف دار (صوبہ دار) یوسف عادل کے گرد جمع تھا۔ لوگوں کا یہ جم غفیر یوسف عادل کو بیجاپور کا نیا حکم ران بنانے کے لیے اپنی ہم دردی اور تعاون کا یقین دلارہا تھا۔ بہمنی سلطنت کے داخلی انتشار سے ریاست کے نظم و نسق کا ڈھانچہ ٹوٹ چکا تھا۔ عسکری قوت کم زور پڑ گئی تھی۔ بغاوتوں کے سلسلے جاری تھے اور ریاست کو مرکزی طور پر قابو میں رکھنے والی کسی طاقت کا احساس پیدا ہو چکا تھا۔ چنانچہ جنوبی ہند کا یہ علاقہ تیزی کے ساتھ اپنے غلطے میں ایک سیاسی خلا محسوس کرنے لگا تھا۔ یوسف عادل کے گرد جمع ہونے والا ہجوم اسی سیاسی خلا کو پر کرنے کے لیے اسے بیجاپور کا نیا حکم ران تسلیم کرنے پر آمادہ تھا۔ یوسف عادل نے موقع کو مناسب سمجھ کر روایت کے مطابق اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور چتر شاہی سر پر آراستہ کر لیا۔ اپنے نام کے ساتھ 'خان' کی جگہ 'شاہ' کا لفظ رکھا اور یوسف عادل شاہ کے نام سے مشہور ہوا۔ وہ اہل علم و فن کا بڑا قدردان تھا۔ اس نے اپنی بادشاہت کے دوران میں ایران، توران، عرب اور دوسرے اسلامی ممالک سے اہل ہنر، اہل سیف، علما و فضلا اور اعلیٰ قابلیت کے حامل افراد کو دعوت بھجوا کر بیجاپور میں بلایا اور ان کی بہت قدردانی اور خاطر داری کی۔ اگرچہ ابتدائی برسوں میں وہ ریاست کے نظم و نسق اور جنگی محاذوں پر بھی مصروف رہا تھا پھر بھی وہ علوم و فنون کی طرف مائل رہا۔

یوسف عادل شاہ کے زمانے سے بیجاپور میں علوم و فنون کی سرپرستی کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ آنے والے بادشاہوں کے دور میں بھی جاری رہا۔

بیجاپوری سلاطین کے ذوق و شوق سے اس ریاست میں علم و ادب، مصوری، موسیقی اور فن تعمیر میں نادر شاہ کار تخلیق ہوئے۔ یہ شہر ایک اعتبار سے دلی اور آگرہ کے بعد جنوبی ہند میں ایک زبردست تہذیبی مرکز کا درجہ حاصل کر گیا تھا۔ اس شہر کی تہذیبی قدر و قیمت کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر نذیر احمد یہ کہتے ہیں:

”یہ شہر ایک صدی سے زیادہ عرصہ تک علم و ثقافت کا گہوارہ رہا ہے۔ اس شہر میں دکنی مصوری کا احیا ہوا۔ ”نجم العلوم“ میں جو تصاویر ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ علی عادل شاہ اول (۱۵۸۰-۱۵۵۸ء / ۹۸۸ھ-۱۰۸۰ھ) کے زمانے میں دہلی کے ہندو باکالوں نے ایرانی اور ترکی مصوری کے دوش بہ دوش دکنی مصوری کے احیا میں نمایاں کام کیے کچھ دنوں بعد جب یورپین مصوروں کی خدمات حاصل ہوئیں تو اس خوب صورت امتزاج نے دکنی مصوری کو اور بھی دل کش بنادیا۔ فن معماری کی ترقی کے لحاظ سے بیجاپور تاریخ کے کسی دور میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ عادل شاہی معماری کی سب سے قابل تعریف خصوصیت اس کی وہ ہم آہنگی ہے جو مختلف جگہوں کے اسالیب ملنے کا نتیجہ تھی، بیجاپوری عمارت میں ترکی، ایرانی، پوربی، شمالی اور جنوبی ہندوستان کی صناعی کا جو حسین امتزاج ہے وہ مشکل سے دوسری جگہ مل سکے گا۔ یہ عمارات ایک طرف تو فنی لحاظ سے دہلی اور آگرہ کی عمارتوں کا مقابلہ کرتی ہیں دوسری طرف تقدم زمانی کی وجہ سے ان کا پلہ بھاری ہو جاتا ہے۔“^۲

بیجاپوری تہذیب و ثقافت اور تمدن کا خاتمہ اور نگ زیب عالمگیر کے ہاتھوں بیجاپور کے سقوط (۱۶۸۶ء) کے بعد ہو جاتا ہے۔ آنے والے ادوار میں یہ شہر کبھی بھی اپنی پرانی تہذیب و تمدن کی بلندی تک نہ پہنچ سکا۔ عالمگیر کی وفات ۱۷۰۷ء کے بعد یہ پورا خطہ مرہٹہ گردی کا شکار ہو جاتا ہے اور طویل عرصہ کی تاخت و تاراج کے سبب برباد ہونے لگتا ہے اور سیاسی حیثیت سے پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ بیجاپور میں علم و ادب کا سازگار ماحول ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کے دور سے شروع ہوتا ہے۔ وہ انتہائی باذوق بادشاہ تھا۔ فن موسیقی میں اس کی ”کتاب نورس“ کو بہت بلند درجہ دیا جاتا ہے۔ یہ کتاب ۱۶۰۰ء-۱۵۹۹ء / ۱۰۰۸ھ سے قبل مرتب ہو چکی تھی۔ ”کتاب نورس“ ڈاکٹر نذیر احمد کے عالمانہ تعارف کے ساتھ ۱۹۵۵ء میں شائع ہو چکی ہے۔ اس کتاب کا ایک مختصر تعارف انہوں نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو (۱۹۶۲ء) میں بھی لکھا تھا۔ ہم یہاں مختصر اس کا خلاصہ پیش کرتے ہیں۔

”کتاب نورس“ علم موسیقی سے متعلق ایک مختصر دکنی نظم ہے۔ جس میں چند راگ راگینیوں کے ماتحت خود ابراہیم عادل شاہ نے اپنے لکھے ہوئے گیتوں کو مرتب کیا ہے۔ اس میں تمام گیت اپنے موضوع کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ ”نورس“ کے جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں سترہ راگوں کے تحت انسٹھ گیت اور سترہ دہرے شامل ہیں۔ ہر راگ کے تحت جو ابیات ہیں وہ کبھی تین اور کبھی چار مصرعوں میں مکمل ہوتے ہیں۔ زیادہ استعمال تین مصرعوں کا ہے۔ سارے ابیات ہم قافیہ ہیں۔ ان میں ردیف کا استعمال کم ہوا ہے۔ ”نورس“ کی بحر ہندی ہیں۔ سادہ اشعار چھوٹی بحر میں ہیں اور سطرکرت آمیز اشعار کے لیے بڑی بحر میں ملتی ہیں۔ کتاب کے گیت چار حصوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ حصہ اول میں وہ گیت ہیں جو ہندو دیومالا سے بھرے ہوئے ہیں۔ ان میں شیو، پاربتی، سرسوتی، گنیش اور اندروغیرہ کے نام بار بار ملتے ہیں۔ حصہ دوم ان گیتوں کا ہے جن میں ہندو دیومالا کے بعد دکن کے جلیل القدر صوفی حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز سے گہری عقیدت مندی اور محبت کا اظہار ملتا ہے۔ یہ گیت



سلطان ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۶۱۷ء-۱۵۸۰ء)

سادہ اور آسان ہیں۔ حصہ سوم کے گیتوں میں اس کی نجی زندگی کا عکس ملتا ہے اور حصہ چہارم میں وہ گیت کہے جاسکتے ہیں جو دل کش طرزِ ادا کے حامل ہیں اور موضوع کے لحاظ سے عاشقانہ ہیں۔

ابراہیم عادل شاہ کے عہد کا بیجاپور موسیقی کی تانوں سے گونجنے والا شہر بن گیا تھا جہاں عوام و خواص یکساں طور پر موسیقی سے دل چسپی رکھتے تھے۔ نصیر الدین الدین ہاشمی نے ”بساتین السلاطین“ کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس عہد میں بیجاپور کے اندر تین باقاعدہ موسیقی دان طبقے پیدا ہو گئے تھے۔ جو بالترتیب حضوری، درباری اور شہری کہلاتے تھے۔ حضوری ان موسیقاروں کا طبقہ تھا جسے بادشاہ سے شرفِ تلمذ حاصل تھا۔ درباری طبقہ ان حضوریوں سے اکتساب کرتا تھا اور اس طبقہ کا یہ فرض تھا کہ وہ عوام الناس میں اس فن کو مقبول اور ہر دلعزیز بنائیں۔ ابراہیم عادل شاہ کے دربان میں ہر مذاق اور معیار کے موسیقار جمع ہو گئے تھے۔ اعلیٰ درجے کے ماہرین موسیقی عطائی اور کم تر درجے کے کیجن کہلاتے تھے۔ بادشاہ کے آباد کردہ شہر نورس پور میں ایک محلہ موسیقاروں کے لیے وقف کر دیا گیا تھا جن کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی تھی۔

کتاب نورس کی زبان کے بارے میں ایک محتاط رائے یہ ہے کہ ’نورس‘ کی زبان اس عہد کی دکنی زبان سے خاصی مختلف نظر آتی ہے۔ اس میں سنسکرت اور برج بھاشا کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ابراہیم نے دکنی اسلوب شعر کی زیادہ پاسداری نہیں کی ہے۔ اس اعتبار سے ابراہیم عادل شاہ دکن کے ان شعرا میں ہے جنہوں نے اپنے دور کے مروجہ شعری اسالیب سے انحراف کرتے ہوئے دکنی کو سنسکرت کی روایت سے گراں بار کر دیا ہے۔ اسی لیے اس کی شعری زبان دیگر دکنی شعرا کے مقابلے میں بہت ادق ہے اور اسے پڑھتے ہوئے ابلاغ کا مسئلہ مسلسل سامنے رہتا ہے۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دور کے بعد محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء-۱۶۷۷ء) کے دور میں دکنی ادب کو بہت عروج ملا۔ اس دور میں دکنی زبان کے نام ور شاعر گزرے ہیں۔ جنہوں نے تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ شعری ترجمہ کا بھی معیاری کام کیا۔ ان شعرا میں شوقی، مقیمی، مستقی، رستی اور ملک خوشنود جیسے گراں قدر شعرا شامل ہیں۔ اس زمانے میں مثنوی کو عروج حاصل ہوا۔ بیجاپوری ادبیات کے سلسلے کا آخری قابل ذکر بادشاہ علی عادل شاہ ثانی (۱۶۷۲ء-۱۶۵۶ء) تھا جو خود بھی شاعر تھا اور شاہی تخلص کرتا تھا۔ دکنی ادب کا وہ شاعر جسے ”ملک الشعراء دکن“ کہا جاتا تھا شاہی ہی کے زمانے کا شاعر تھا۔ ہماری مراد نعتی سے ہے جو بیجاپوری ادب کی روایت کا نقطہ تکمیل سمجھا جاتا ہے۔

بیجاپور میں بادشاہوں کی عسکری مہمات کے ساتھ ساتھ ان کی علمی، ادبی اور تہذیبی سرگرمیوں کا سلسلہ بھی چلتا رہتا تھا۔ درباروں میں شعر و شاعری کا چرچا ہوتا تھا اور شعر کو عزت و وقار کا درجہ ملتا تھا۔ مگر ان شاہانہ سرگرمیوں سے الگ بیجاپور میں صوفیا بھی موجود تھے (ان صوفیا کے افکار، ان کی صوفیانہ تعلیمات اور ان کے سماجی کردار پر مشتمل ایک اچھا تجزیہ رچرڈ میکس ویل ایٹن (Richard Maxwell Eaton) کی کتاب "Sufis of Bilapur, 1300-1700" میں دیکھا جاسکتا ہے۔) ایٹن نے برہان الدین جاتم کے خانوادے کی لسانی اور صوفیانہ

خدمات کا ذکر کیا ہے) جو اس دور میں انسانی، رشد و ہدایت کے لیے 'صوفیانہ ادب' کے نام سے جانا جاتا ہے اور قدیم اردو ادب کی تاریخ میں زبان اور اسالیب کے تدریجی ارتقا کا مطالعہ کرنے کے لیے یہ سرمایہ نہایت قیمتی تصور کیا جاتا ہے۔ ان بزرگوں میں شمس العشاق شاہ میراں جی کے خاندان کے دو بزرگ، برہان الدین جاتم اور شاہ امین الدین اعلیٰ خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ اب ہم بیجاپور کی ادبیات کا جائزہ ان بزرگوں ہی کے حوالے سے شروع کرتے ہیں۔ ان میں پہلی شخصیت شاہ برہان الدین جاتم کی ہے۔

برہان الدین جاتم

(م ۱۵۸۲ء کے لگ بھگ)

دکن میں قدیم اردو کی اشاعت کا سلسلہ مقامی صوفیاء کی تصنیف و تالیف کے حوالہ سے شروع ہوتا ہے۔ یہ صوفیاء ہی تھے کہ جن کی خانقاہوں اور درگاہوں میں صوفیانہ ادب ایک تسلسل کے ساتھ تخلیق ہوتا رہا۔ یہ لوگ شاہانہ سرپرستی سے بے نیاز ہو کر ذات حقیقی کے عشق میں سرشار رہے اور اپنے اپنے حلقوں میں ذات حقیقی تک پہنچنے کے رستوں کی نشان دہی کرتے رہے۔ ان کا واحد مقصد طالبان حق کی رہنمائی کرنا تھا۔ چنانچہ ان صوفیاء میں حضرت شمس العشاق کا خاندان خصوصی خدمات کا حامل ہے۔ شمس العشاق نے قدیم اردو یعنی دکنی زبان کو اگرچہ "گھر بھاکا" یعنی گھورے پر کی زبان کہا تھا۔ لیکن وہ اس زبان کی افادیت کے بہت قائل تھے۔ اس لیے انہوں نے اس زبان میں تصنیف و تالیف کا کام بھی کیا۔ ہمیں دور میں ہم ان کی خدمات کا جائزہ پیش کر چکے ہیں۔ ان کے بعد ان کے نام دور فرزند حضرت برہان الدین جاتم مسند ارشاد پر بیٹھے اور انہوں نے بھی اپنے جلیل القدر صوفی باپ کی طرح تصوف کے اسرار و مسائل سمجھانے کے لیے اسی زبان کو روایتی طور پر ترجیح دی۔ اگرچہ حضرت جاتم بھی اپنے والد بزرگ وار کی طرح قدیم اردو کو بہت معمولی یا کم تر زبان سمجھتے تھے مگر اس کے باوجود وہ بھی اسی زبان کو اپنے رشد و ہدایت کا ذریعہ بنانے پر مجبور تھے:

ہو سب بولوں ہندی بول	پر توں انہو سیتی گھول
ہے یہ دیا بھاس پلٹ	پن یو معنی دیکھ سگٹ
عیب نہ راکھیں ہندی بول	معنی تو چک دیکھیں گھول
جوں کے موتی سمندر سات	ڈبرے میں جے لاگے ہات
کیوں نالیوے اس بھی کرے	سہانا چتور جے کوئی ہوئے
ہندی بولوں کیا بکھان	جے گرد پر سا دتھا منجھ گیان

”میں نے یہ سب باتیں ہندی میں کہی ہیں۔ لیکن انہیں شربت کے گھونٹ سمجھنا چاہیے۔ یہ دلیسی بولی ہے۔ اس میں صرف معنی دیکھ یہ نہ کہو کہ یہ ہندی زبان ہے بلکہ آنکھیں کھول کر معنی دیکھو۔ سمندر کے موتی اگر کسی

کھنڈ میں مل جائیں تو ہوشیار اور عقل مند آدمی انہیں کیوں نہ لے۔ میں نے یہ باتیں جو اپنے مرشد کے فیض سے حاصل کی ہیں ہندی میں کہی ہیں۔“^۸

جاتم کے ہاں سنسکرتی اور گجری اسالیب کا استعمال اول سے آخر تک نظر آتا ہے۔ اور یہی ادق اور گراں بار اسلوب ان کی نمائندگی کرتا ہے۔ لیکن جاتم کے ہاں اس گراں بار اسلوب کے ساتھ ساتھ ایک سلاست پسند سبک اسلوب بھی کہیں کہیں مل جاتا ہے۔ مگر یہ ان کا نمائندہ رنگ نہیں ہے۔ ان کے رنگ کی نمائندگی اسلوب کے گراں بار انداز ہی میں ہوتی ہے۔ ان کے سلاست پسند سبک اسلوب کی ایک مثال دیکھیے جس میں فارسی اسالیب کے اختلاط سے ابلاغ کا راستہ کشادہ ہوتا ہے:

علم لدنی نکتہ جان	وہی ہے نکتہ دیکھ پہچان
ایسا نکتہ وہ ہے یار	ظاہر باطن دیکھن ہار
ہر یک حرفوں نکتہ جان	تانوں نشان توھوے عیان
یوں سب قدرت کیرا بار	جان جہان سب ہوا نگار
بن حرف نکتہ کہاں سے ٹھار	بن نکتہ حرف کہاں ہے بار
کہ اول نکتہ الف یر	رکھ کر نکتہ کھینچے گیر

جاتم کی صوفیانہ شاعری پر پراکرتی اور سنسکرتی روایت کا گہرا سایہ نظر آتا ہے۔ لسانی اعتبار سے وہ ’گجری‘ روایت کے بہت قریب ہیں۔ اور اسی خیال سے وہ اپنے کلام کو بھی ’گجری‘ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ بیجاپور میں قدامت پسندی کا یہ اسلوب ان کے دور میں مروج تھا۔ جاتم کے والد حضرت شمس العشاق بھی بہمنی دور میں اسی روایت کے شاعر تھے۔ اور خود جاتم بھی اپنے والد کے اسلوب سے متاثر تھے۔ لیکن یہ بات قابل ذکر ہے کہ بیجاپوری ادب کے اسلوب میں رہنے کے باوجود شمس العشاق کے ہاں سنسکرتی اور گجراتی اثرات کم ہیں۔ ان کی زبان واضح طور پر فارسی اسالیب کی طرح مائل نظر آتی ہے۔ اس میں سلاست بھی ہے اور اسلوب بیان کی سادگی بھی۔ ان کا اسلوب ہندوی روایت کی گراں باری سے سبک دوش ہونے کی روایت اختیار کرتا ہے۔ ان کی زبان اس دور کی عوامی زبان محسوس ہوتی ہے۔ جب کہ جاتم کی زبان میں علمی رنگ زیادہ نمایاں ہے۔“

جاتم کے زمانہ میں بھگتوں کی روایت پورے ہندوستان میں پھیلی ہوئی تھی اور ہر طرف ان کی انسان دوستی کی آوازیں سنائی دے رہی تھیں۔ قدیم اردو میں ’گجری‘ کے دور سے یہ آوازیں پہلی بار سنائی دیں۔ شیخ باجن‘ جو گام دھنی اور شیخ خوب محمد چشتی کے کلام میں ان آوازوں کی بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے اور بعد ازاں وہی روایت دکن کا سفر طے کرتی ہے اور بیجاپوری صوفی شعرا کے کلام میں سنائی دینے لگتی ہے۔ شاہ برہان الدین جاتم کا کلام اس روایت سے وابستہ ہے۔ انہوں نے مختلف راگ راگینوں میں جو نظمیں کہی ہیں وہ اپنے اسلوب اور ساخت کے اعتبار سے شیخ بہاء الدین باجن کی شعریات کے قریب ہیں۔ ہندوی اسلوب میں لکھا گیا یہ کلام ان کے صوفیانہ خیالات میں

پائے جانے والے مخصوص رومانی سوز و گداز کا اظہار کرتا ہے۔

جاتم کی شاعری پر ہندوی روایت کا بہت اثر ہے۔ ان کے حمدیہ اشعار بھی مکمل طور پر اس روایت کی شعری لغت میں رنگے ہوئے ہیں۔ یہ صرف لسانی شعور ہی کا مسئلہ نہیں ہے۔ اس میں فکری سطح بھی برابر موجود ہے۔ انہوں نے مقامی شعری لغت کی روایت سے اللہ کے اوصاف اور اس کی ذات کی مختلف سطحوں کو اجاگر کیا ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ اللہ کو مقامی لسانی روایت کے شعور میں دیکھا گیا ہے۔ اور یہ خالص ہندوی روایت کا اللہ ہے:

اللہ سنوروں پہلیں آج	کیا جن پہ دھوں جگ کاج
جگتی کیرا توں کر تار	سموں کیرا سر جنہار
قدرت تو تجھ انت ز پار	اگت کیا ہو پر کار
سپت سمندر سیاہی بھریں	سب رو کے تن قلم کریں
دھرتی آکاش کھیں چتر	لیکھیں بیسیں کریں چتر
قیامت لک جے کریں بھٹ	نہ کچہ قدرت ہوئے مٹھنت
سب جگ آہے تجھ ادھیان	یہ سب رہنے تجھ پر مان
سب کا دانا توں زردھار	جے کچہ اکوے من اوکارا

جاتم کی اس حمد کا مقابلہ اگر نظامی کی مثنوی ”قدم راؤ پدم راؤ“ کی حمد سے کریں تو معلوم ہوگا کہ نظامی کے مقابلے میں جاتم کے اسلوب میں بہت معمولی فرق پیدا ہوا ہے:

گسائیں جہیں ایک دُنہ جگ اُدار	برو برد نہ جگ تہیں دہنہار
آکاش انچہ پاتال دھرتی جہیں	جہاں کچہ نکوئی تہاں ہے تہیں
رچنہار اُتکھے رچنہار توں	رہنہار نچھیں رہنہار توں
قلم گمیاں سوں تیں لکھیا بھگ جگ	سکایا قلم بھاگ لکھ جرم لگ
سوائی تیری جب اگنتی ہوئی	ہئیں ساکھ ہو کر نہ آئیں دُوئی
دھرت سات روچند آکاش سات	رچے دیرچہ سے فلک نو سنگھات
جہیں روچنچہ اتھر سویا باج اُدھار	دھرت مارگ آسن دھرے ٹھار ٹھار

جاتم کے والد بزرگ دار حضرت شمس العشاق کی لکھی ہوئی حمد کو دیکھیں تو یہ معنی اسلوب اور لغت کی سلاست کا رویہ رکھتی ہے۔ ان کا اسلوب اس عہد کے عوامی اسالیب کے قریب تر معلوم ہوتا ہے اور جاتم کے مقابلے میں ان کے ہاں ابلاغ کا مسئلہ بہت کم دشواری پیدا کرتا ہے۔ فارسی کی شعری لغت کی آمیزش سے ان کا اسلوب کافی حد تک عام فہم زبان کے معیارات تک جا پہنچتا ہے:

بسم	اللہ	الرحمن
یہ	سب	عالم تیرا
تجھ	بن	اور نہ کوئے
جے	تیرا	ہوئے کرم
اس	کارن	تجکوں دھادن
الرحیم	توں	سبحان
رازق	سموں	کیرا
نہ	خالق	دو جا ہوئے
تو	ٹوٹے	سبھی بھرم
اور	تیرا	نام لیون

نظامی کے ادق اور مطلق شکر اسلوب کی طرح جاتم کا اسلوب بھی ہے۔ اس دل چسپ تجزیہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ”کدم راؤ پدم راؤ“ کی تصنیف (۱۳۶۳-۱۳۶۱ء)۔ اور جاتم کی آخری اہم تصنیف ”ارشاد نامہ“ (۱۵۸۲ء-۹۹۰ھ) کے درمیان تقریباً ڈیڑھ سو برس کا فاصلہ موجود ہے۔ ڈیڑھ سو برس کے اس طویل عرصہ میں بیجاپوری اسلوب بہت ست روی سے اپنا لسانی سفر طے کرتا ہے۔ نظامی اور جاتم کے اسلوب ہندوی طرز احساس کی روایت پر چل رہے ہیں۔ دونوں اسلوب شکر کی لغت کی گراں باری کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ جاتم کا اسلوب زبان کی معمولی سی پیش رفت کا ایک ہلکا سا گراف بناتا ہے۔

حضرت جاتم کی چھوٹی بڑی کئی تصنیفات کا پتہ چلتا ہے۔ ان علمی کاموں سے دل چسپی ان کی عمر کے آخری مرحلہ تک برابر قائم رہتی ہے۔ ”ارشاد نامہ“ کے مرتب محمد اکبر الدین صدیقی نے ان کی تصنیفات کی تعداد بارہ کے لگ بھگ بتائی ہے۔ ان میں ”ارشاد نامہ“ اور ”کلمۃ الحقائق“ بالخصوص قابل ذکر ہیں، ان کی تمام تصنیفات کا بنیادی موضوع تصوف ہی ہے۔ تصوف کے مسائل کو انہوں نے حلقہ ارادت کے لوگوں کے لیے بیان کیا ہے۔

یہ بات اپنی جگہ دل چسپ ہے کہ بیجاپور میں فارسی شعر و ادب کا چرچا گو لکندہ سے زیادہ رہا۔ بیجاپور میں ظہوری جیسے شاعر اور ادیب موجود تھے جو فارسی شعر و ادب کی دنیا میں بہت بڑا مقام رکھتے ہیں۔ شعرا و ادبا کے اس باوقار گروہ کی موجودگی نے بیجاپور میں فارسی ادب کی روایت کو فروغ دیا تھا۔ مگر فروغ کا یہ عمل شاید بہت محدود رہا، دکنی زبان پر اس کا کوئی خاص اثر مرتب نہ ہو سکا۔ بیجاپور کی لسانی روایت پر ہندوی اثرات کا جو غلبہ تھا وہ ان شعرا کی موجودگی میں بھی برقرار رہا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ بیجاپوری صوفیا زبان کے ادبی اوصاف سے زیادہ زبان کے ابلاغ پر یقین رکھتے تھے۔ ان کا مقصد اپنی بات کو عام آدمی تک پہنچانا تھا۔ اس لیے وہ عام فہم زبان استعمال کرتے رہے۔ اس دور میں ان کی فارسی آمیز زبان ابلاغ کے دائرے کو سکڑ سکتی تھی۔ بیجاپوری صوفیا کی زبان فارسی اثرات کی صحبت سے مسلسل گریز کرتی رہی۔ جبکہ گول کنڈہ میں ظہوری جیسی شخصیت کی عدم موجودگی میں بھی فارسی کے شعری اسالیب آہستہ آہستہ سرايت کرتے رہے اور گول کنڈہ کا اسلوب مقامی لغت اور ہندی کی گراں باری سے سبک ہوتا رہا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ نثری اسلوب میں جاتم کے ہاں فارسی اور ہندوی اسالیب کا امتزاج بھی پایا جاتا ہے۔ اس اسلوب کی مثال ”کلمۃ الحقائق“ ہے۔ یہاں فارسی لفظ، تراکیب اور اصطلاحیں کثرت سے ملتی ہیں۔ زبان کا لسانی ڈھانچہ دکنی ہی رہتا ہے مگر فارسی لغت کے ملاپ سے یہاں ایک ایسا اسلوب ابھرتا ہے جو جاتم کے شعری اسلوب

کے مقابلے میں بالکل مختلف ہے:

”یہ جھوٹ دسب دسے میں یک و لیکن انپڑے منہ معلوم پڑتا کہ جھوٹ تشبیہ جون کی پانی و سراب یہ سب ماؤدیکہ بھاؤ اندھارے میں عالم پنے کے وقت آیا آرسی میں بار نماید۔ ہوا نظر میں آتا سرکیاں آنکھیاں سوں حاصل۔ اما ہوائے صفا جزا راک باطن نیاید۔ یہ ہوا کھٹا آکاس و پھٹا آکاس سب میں ہے اما ہوا بے نہایت یہ ہوا اس صفا کے پیٹ میں وہ ہوائے صفا نکتہ ویہ ہوا حرف نکتے کے پیٹ میں نکتہ قلم میں یعنی قدرت میں چونکہ ہوائے صفا کا باطن تھا آرسی میں تو اس ہوا کوں دخل ہوا و کشادگی آرسی منہ باطن تھا۔ یہ کشادگی تو دخل کیا و عالم کا عکس آرسی میں دیکھلایا و آرسی سو قدرت کا تشبیہ جان تو اس قدرت میں ہائے صفا دیکھلایا شاید نور کوں و جملہ جان جہانیاں کوں و عالم علو اکبر او عالم باطن ان دونوں تھے جدا یعنی دین و دنیا تھے کفر و اسلام تھے مادہ جو د خدائے تبارک تعالیٰ کا واجب الوجود بقایا قدرت تھا کہ واجب الوجود کا کہ بیچوں و نیچوں نہ ابتداء و انتہا اس است ابتجا ہمہ فانی نماید کہ کل شی ”ہالک“ الا وجہ و دیگر منقول کہ کل من علیہا فان و یبقی وجہ ربک ذو الجلال والا کرام و ممکن الوجود خدا کا وہ ہے کہ اس میں تھے حرکت قہر اور لطف بندیاں پر نازل ہوتا ہے۔“^{۱۳}

عبدل

عبدل اپنی زبان کو ’ہندوی‘ کہتا ہے اور اپنے دہلوی ہونے کا اعلان کرتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ دہلی کی زبان کو ’ہندوی‘ کا نام دیتا ہے۔

یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ دہلی میں کتنا عرصہ رہا اور کس عمر اور کس زمانے میں بیجاپور آیا؟ اس کی زندگی کے حالات ابھی تک نامعلوم ہیں۔ دکن کے تذکروں اور شعرا کے ہاں اس کا کوئی بھی حوالہ نہیں ملتا حالانکہ اس نے ابراہیم عادل شاہ کی شان میں اپنی مثنوی تصنیف کی تھی اور وہ شاہی دربار سے بھی تعلق رکھتا تھا۔ وہ کوئی معمولی اور کم نام قسم کا شاعر بھی نہ تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجہ کر عبدل کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین کا خیال ہے کہ بیجاپوری شعرا کا یہ اغماز ممکن ہے اس وجہ سے ہو کہ وہ دہلوی تھا۔^{۱۴}

عبدل کی مثنوی کو دیکھ کر اس کی زندگی کے بارے میں بعض قیاسات قائم کیے جاسکتے ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین ”ابراہیم نامہ“ کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں:

”دکنی اردو کی بعض کلیدی صرئی اور نحوئی خصوصیات مثلاً ”ج“ تاکید ”کو“

”آکو“ ”جاکو“ (بجائے آ کے یا آکر) ”جا کے یا جا کر“ ابراہیم نامہ میں مفقود ہیں۔“^{۱۵}

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یہ تجزیہ کرنا مشکل معلوم نہیں ہوتا کہ عبدل دکن میں پیدا نہیں ہوا ہوگا۔ اگر اُس نے آغاز ہی سے دکنی سنی ہوتی اور دکن کے لسانی خطے میں آنکھ کھولی ہوتی تو یقینی طور پر اُس کی زبان میں دکنی کے کلیدی اشارے موجود ہوتے۔ ان قرائن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ عبدل عمر کا ایک مناسب حصہ گزار کر دلی سے نکلا ہوگا جب کہ اس کے ہاں زبان کا بنیادی ڈھانچہ کافی حد تک پختہ ہو چکا ہوگا۔ اس وجہ سے دکن میں پہنچ کر دکن کے کلیدی اشارے اس کے ہاں اپنی جگہ نہ بنا سکے ہوں گے۔

اس کے اسلوب میں بیجاپور کے مستقبل کی شعری لغت بھی موجود ہے۔ صنعتی کے اعلان سے پہلے ”ابراہیم نامہ“ کے چند مقامات پر وہ سنسکرت سے احتراز برتنے کا اعلان کرتا ہے۔ اس کے بعد وہ سنسکرتی اور پراکرتی اسلوب سے جہد آزمائی کرتے ہوئے ایک ایسی شعری لغت بنانے میں کامیاب نظر آتا ہے جس کا جھکاؤ فارسی لغت کی جانب ہے۔ وہ فارسی اسالیب کے اثرات سے ایک ایسا شعری نقش تخلیق کرتا ہے جو مقامی دکنی خصوصیات کا حامل بھی ہے اور فارسی روایت سے کچھ قریب بھی۔ مگر مسئلہ یہ ہے کہ ہم اس کو عبدل کا نمائندہ اسلوب نہیں کہہ سکتے۔ اس کا نمائندہ اسلوب وہی ہے کہ جو مجموعی طور پر ”ابراہیم نامہ“ کے اوراق پر نظر آتا ہے۔ اور یہ وہ اسلوب ہے کہ جس پر سنسکرتی اور پراکرتی اثرات کا غلبہ ہے۔ ”ابراہیم نامہ“ کے اس اسلوب کو دیکھ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ اسلوب نظامی کی ”قدم راؤ پدم راؤ“ کی روایت سے متعلق ہے۔ صرف زمانی اعتبار سے عبدل کے اسلوب کی ساخت ذرا مختلف نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے عبدل قدامت پسندی کی روایت پر گام زن ہے۔ اس کے بوجھل اور مغلق شعری اسلوب کی وجہ سے ”ابراہیم نامہ“ سے حظ اٹھانا بہت دشوار ہے۔ عبدل کے خوب صورت خیالات، تشبیہیں، استعارے اور خاص کر اس کے جمالیاتی طرز احساس کی لطیف کیفیات بھی اسلوب کی گراں باری سے مؤثر نہیں ہونے پاتیں۔ اس گراں باری کے عمل سے یہ قباحٹ پیدا ہوئی ہے کہ آج ہم اس کے فن سے مکالمہ کرنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔

عبدل سے قبل بہمنی دور میں فیروز، مشتاق اور لطفی جیسے شعرا کی روایت موجود تھی۔ یہ شعرا سلاست کی جانب مائل تھے اور بالخصوص فیروز کا اسلوب سلاست کے ساتھ ساتھ شعری لغت میں فارسی روایت کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اور اس سبب سے ایک نئے دور میں تجرباتی انداز کا حامل ہے۔ جب کہ عبدل کے ہاں لسانی پڑمردگی، ٹھہراؤ اور جمود کی حالت طاری ہے۔ اس سے کوئی نیا عہد تخلیق ہوتا نظر نہیں آتا کہ اس کا رویہ قدامت پسندی کا ہے۔

گول کنڈہ میں وجہی کی ”قطب مشتری“ ۱۶۰۹ء-۱۰۱۸ھ میں لکھی گئی تھی۔ یعنی عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ سے دو برس پیشتر۔ ”قطب مشتری“ دکنی شاعری کے بدلتے ہوئے اسالیب کی مثنوی ہے۔ جہاں قدامت پسندی پسپا ہوتے ہوئے نظر آتی ہے اور باطنی طور پر زبان سلاست، صفائی اور فارسی روایت کی طرف بڑھنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک ہی عہد میں لکھے گئے دو فن پاروں کا فرق، دراصل دو شعری دبستانوں کے مزاج کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ بیجاپور قدامت کی طرف اور گول کنڈہ نئے اسالیب کی طرف۔

در تعریف شہر بیجاپور گوید

سنوں اب صفت شہ رہن تخت ٹھاؤں
 بدیا پور مگر ہے بھی اس کا جو ناؤں
 کہ دھن اس زمیں ٹھاؤں سے بخت بھر
 بسا سیس جس کے بدیا پور مگر
 لیکن جتا کچھ زمیں کا مڈان
 سو اس شہر کا چوک ایک درمیان
 کہ یا اس شہر کا چہجا ایک جان
 دے روپ ست کھن سنگن ہو نشان
 سرج تاس زرین ٹاٹکیا سہائے
 کرن دور لا باندھ دستا نمائے

”ابراہیم نامہ“ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے عہد (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کی مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں کوئی باضابطہ مربوط کہانی بیان نہیں کی گئی ہے۔ لہذا اس میں نہ کردار ہیں نہ واقعات نہ قصہ — ”ابراہیم نامہ“ تو عہد ابراہیم کی تہذیبی و ثقافتی زندگی کا ایک مرقع ہے۔ جس میں بادشاہ کی سال گرہ اور بسنت منانے کی تصویریں بھی ہیں اور اس عہد کی مجلسی زندگی ’رسم درواج‘ بیجاپور شہر کی عمارتوں کا شکوہ ’فن کاروں اور حسینوں کے جنگھٹے‘ بازاروں اور گلی کوچوں کی رونق اور زندگی کے بھرپور آثار کے موقعے ”ابراہیم نامہ“ کے اوراق پر بکھرے ہوئے ہیں۔

دراصل ”ابراہیم نامہ“ ان تہذیبی تصویروں پر مشتمل ہے جو شاعر نے اپنے عہد میں دیکھیں جن سے وہ متخیر ہوا اور جو تصویریں اس کے دل و دماغ پر پیوست ہو گئیں۔ عبدل کے تخلیقی ذہن نے ان تصویروں کو جمالیاتی رنگوں سے آراستہ کر کے ”ابراہیم نامہ“ کی زینت بنا دیا ہے۔

اس مثنوی میں اگر کوئی کردار ہے تو بادشاہ ابراہیم عادل شاہ کا ہے۔ جو عبدل کا مربی ہے اور جسے وہ ”جگت گرد“ کہہ کے خطاب کرتا ہے۔

مقتبی

(پیدائش ۱۶۰۶-۱۶۰۱ء وفات ۱۶۷۰-۱۶۶۵ء) ۱۹

مقتبی دکن کے ان شعرا میں سے ہے کہ جن کے متعلق اب تک ہماری معلومات بہت محدود ہیں۔ مقتبی صدیوں پیچھے ہمیں تاریخ کے اندھیروں میں نظر آتا ہے۔ ہم اس کے متعلق بہتر طور پر یہ ضرور جان سکے ہیں کہ وہ بیجاپور کا شاعر تھا اور علی عادل شاہ کے زمانے (۱۶۷۲-۱۶۵۶ء) میں زندہ تھا۔ مقتبی کی شہرت اس کی مثنوی ”چندر

بدن مہیار کی وجہ سے ہے۔ دکنی میں یہ مثنوی اہم سمجھی گئی ہے۔ آئیے ہم اس کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں۔
 مثنوی ”چندر بدن و مہیار“ کی تصنیف سے بیجاپوری اسلوب کی گراں بار اور مطلق روایت میں کھل کر سانس لینے کا ایک نیا تجربہ محسوس ہوتا ہے۔ گجری کی جگہ بول چال کی عام زبان کا استعمال اس مثنوی کو ایک منفرد حیثیت دیتا ہے۔ ”چندر بدن مہیار“ کے مرتب اکبر الدین صدیقی اور ”دکن میں اردو“ کے مصنف نصیر الدین ہاشمی نے اس مثنوی کے اسلوب کو اہمیت نہیں دی ہے۔ حالاں کہ مثنوی کی ادبی یا فنی اعتبار سے زیادہ اپنے اسلوب کی سادگی اور سلاست کے قرینے کے باعث بیجاپوری ادب میں خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ عام بیجاپوری اسلوب کے مقابلے میں سادگی و سلاست سے زبان کا ایک نیا شعری باطن تخلیق کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ چنانچہ اس معیار سے اس مثنوی کو بیجاپوری اسالیب سے بغاوت کی مثال کہا جاسکتا ہے۔ اس لیے گجری روایات کے اثر سے بچ کر عام بول چال اور فارسی لغت کے امتزاج سے ایک رواں اسلوب کی تخلیق کو مثنوی کا کارنامہ ہی کہا جاسکتا ہے۔

مثنوی کے بارے میں یہ بتانا ضروری ہے کہ ذہنی طور پر وہ بیجاپوری شعرا کے مقابلہ میں گول کنڈہ کے شعرا سے زیادہ متاثر تھا۔ اس سلسلے میں خاص طور پر ہم غواصی کا نام لے سکتے ہیں۔ مثنوی، غواصی کا مداح تھا اور اس کے شعری اسلوب کی تعریف کرتا تھا:

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں
 عنایت جو اس کی ہوئی بج اپر
 سخن مختصر لیا کے ساندیا ہوں میں
 یو تب نظم قصہ کیا سر بر

چوں کہ گول کنڈہ میں عبداللہ قطب شاہ کے دور میں زبان میں داخلی اور خارجی اثرات سے فارسی روایات شعر کی توسیع کا عمل قدرے تیز ہو چکا تھا۔ اس لیے مثنوی کو غواصی کی زبان کے اس نئے لسانی پیکر کو بھی دیکھنے کا موقع مل چکا تھا۔ مثنوی کے لسانی شعور نے اُسے بہت جلد بیجاپور کی لسانی تنہائی سے یقیناً نجات دلائی ہوگی۔ اور اسی باعث وہ ادق اور دشوار اسالیب کو ترک کر کے سادگی و سلاست کی طرف مائل ہوا اور یوں بیجاپوری شاعر بیجاپوری اسالیب کی روایت میں زبان کا ایک نیا شعری باطن تخلیق کر سکا۔ دکنی شعرا میں عام طور پر اسالیب کے ایک سے زیادہ رنگ ملتے ہیں۔ مگر مثنوی کے ہاں شروع سے آخر تک اسلوب کا یکساں رنگ نظر آتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے ہاں اسلوب کی پختگی ملتی ہے۔ اور وہ اسلوب کے بنیادی رنگ کو قائم رکھتا ہے، انحراف نہیں کرتا۔

مثنوی نے بیجاپوری شعری روایت میں فارسی کی شعری لغت کے استعمال سے ایک امتزاجی رنگ پیدا کیا اور ساتھ ہی ساتھ سادگی و سلاست کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا۔ اس کا مقابلہ اگر غواصی سے کیا جائے تو یہ معلوم ہو سکے گا کہ مثنوی نے کس معیار کے ساتھ بیجاپوری اسالیب کی کایا کلب کر دی ہے۔ یہاں دونوں شعرا کے شعری اسالیب کے نمونے درج کیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ دونوں نمونوں کا سال تصنیف کم و بیش ایک ہی ہے:

مقیمی

مجھے فیض کچھ بخش تج دھیان کا
مرا دین ایمان سارا سوں تو
مجھے جگ میں یارب پر امید کر
خدایا تو دانا ہے مجہ حال پر
نہیں مجہ عقل نیک افعال سوں
نہ طاقت کدھیں کچھ عبادت کیا
الہی تو حافظ ہے ایمان کا
مرے جیو میں کیا ہے ٹھار اسوتوں
رتن کے بچن کوں توں جاوید کر
کہ چو کیا ہوں یا چوک افعال پر
ڈھلیا نفس غفلت میں بد حال سوں
نہ تیرے امر کا اطاعت کیا^{۱۸}
(چندر بدن مہیار سال تصنیف ۱۰۵۰ھ لگ بھگ)

غواصی

خدایا جو دانا ہے توں غیب کا
نہ آکار تج ہے زنکار توں
سدا خن اپیس کھاتا سو توں
ترے راز تے کوئی آگاہ نہیں
کیا خاک تے آوی پاک توں
تج اگلے سکے کون دم مارنے
ہے ستار بندیاں کیرے عیب کا
نہ چوں دچا سوں دھرے کار توں
جیواں مارتا ہو جلاتا سو توں
تصور کوں تیری طرف راہ نہیں
کر نہار آخر کوں پھر خاک توں
تیرے حرف پر یا قلم مارنے^{۱۹}
(طوطی نامہ سال تصنیف ۱۰۳۹ھ)

”چندر بدن مہیار“ اور بیجاپوری روایت کو دیکھ کر یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ یہ مثنوی بیجاپور کی روایت کی گراں باری کے خلاف انحراف کا اعلان ہے اور ایک شدید رد عمل کے طور پر وجود میں آئی ہے۔ اس مثنوی نے بیجاپور کی زبان کے حصار کو توڑا اور اپنے عہد کو ایک نئے شعری اسلوب سے روشناس کرایا۔ صنعتی جیسے شاعر کو اس اسلوب نے یہ حوصلہ بخشا ہو گا کہ وہ سنسکرتی اسلوب کے بوجھ سے رہائی حاصل کرنے کا اشارہ کرتا ہے۔

جہاں تک مثنوی کے ادبی معیارات کا تعلق ہے تو مقیمی کی ساری توجہ قصہ پر رہی ہے یعنی قصہ کو سادگی سے بیان کرنے پر۔ یہ چندر بدن مہیار کا منظوم عشقیہ قصہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس قصے کی بنیاد ایک سچی کہانی پر ہے۔ قصہ کی تزئین و آرائش کے لیے جس متخیلہ کی ضرورت ہے وہ مقیمی کے ہاں عام سطح پر ہے۔ قصے میں وہ جذبات و احساس کی شکلیں بنانے میں بھی زیادہ کامیاب نہیں ہے اور اس کا جمالیاتی طرز احساس بھی بلند نہیں ہے۔ لہذا خالص شاعری کی سطح پر یہ مثنوی درمیانے درجہ سے آگے نہیں بڑھتی۔

صنعتی

صنعتی کا ”قصہ بے نظیر“ ۱۶۳۵ء-۱۰۵۵ھ کی تصنیف ہے۔ اس مثنوی میں صنعتی نے سنسکرت سے گریز کا اظہار کیا ہے۔ اور عام فہم سادہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ ”قصہ بے نظیر“ سے چند سال قبل ہی مہتمی کی مثنوی ”چندر بدن مہیار“ تصنیف ہوئی تھی۔ جو سادگی و سلاست کی طرف پہلا قدم شمار ہوتا ہے۔ تقریباً پانچ سال بعد صنعتی کی مثنوی میں آسان اسلوب اور سادگی کے اعلان نامہ سے گویا مہتمی کی روایت کی مقبولیت ظاہر ہوتی ہے۔ یہ دونوں مثنویاں بیجاپوری روایت میں عبدل اور جاتم کے اسلوب سے انحراف کرتے ہوئے سادگی کو فروغ دے کر ایک نئے شعری اسلوب کی بنیاد رکھتی ہیں۔ صنعتی کی مثنوی ’مہتمی کی روایت کو آگے بڑھاتی ہے۔ مہتمی نے مجری روایت کا غلبہ دور کر کے فارسی کی شعری روایت کو استعمال کیا تھا۔ صنعتی نے اس اسلوب کو شعوری سطح پر مزید صاف کیا۔ سنسکرت کے بوجھل اثرات اس کے ہاں غائب ہوتے ہوئے ملتے ہیں اور فارسی شعری لغت کا اثر و نفوذ کار فرما نظر آتا ہے۔ اس طرح سے وہ بیجاپور کے ان اولیں شعرا میں سے ہے کہ جن کے ہاں فارسی شاعری کے آہنگ و آواز بلند سنائی دیتے ہیں۔ (صنعتی کی زبان اس کے ہم عصر قطب شاہی شعرا کے مقابلے میں کم تر نہیں ہے۔ یہ زبان بجا طور پر گول کندہ کا مقابلہ کرتی ہے۔) مگر ان کوششوں کے باوجود صنعتی کے اسلوب میں مقامی اسلوب کی قدامت پسندی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اپنی شعوری کوشش سے اُس نے سنسکرت کا بوجھ تو اتارا ہے مگر لفظوں ’محاروں اور تراکیب کا مقامی قرینہ برقرار رہتا ہے۔ اگرچہ فارسی اثرات سے اس میں ایک تبدیلی ضرور ملتی ہے۔ لیکن وہ اپنے عہد کے لسانی شعور سے زیادہ آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ مہتمی کا شعری اسلوب صنعتی کی نسبت مقامی قدامت پسندی سے زیادہ انحراف کرتا ہے۔ صنعتی نے اگرچہ سنسکرت کے اثر کو تو کم کر دیا ہے لیکن زبان کی قدامت پسندی کا رجحان اس کا پیچھا کرتا ہے۔

صنعتی تمثال سازی کے فن میں ماہر معلوم ہوتا ہے۔ وہ جنگلوں، بیابانوں، صحراؤں، باغوں اور پہاڑوں کی تمثالیں موثر انداز میں بنا سکتا ہے۔ اُس نے پریوں کے لشکر کی جنگ کا نقشہ فنی مہارت سے کھینچا ہے۔ یہ جنگ جنوں کے لشکر سے ہوتی ہے۔ جب وہ جنگلوں اور بیابانوں کی منظر کشی کرتا ہے تو بنجر، ویران، ریتیلی اور کھردری تمثالیں استعمال کر کے سنگ لاغ مناظر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اسی طرح سے جب وہ باغوں اور مرغزاروں کا ذکر کرتا ہے تو تمثالوں کی شادابی، زرخیزی اور خوش بو سے شگفتہ منظر تخلیق کرتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کا متخیلہ مہتمی کے مقابلے میں زیادہ زرخیز اور تخلیقی ہے۔

مثنوی ”بے نظیر“ میں حضورؐ کے صحابی ابو حمیم انصاری کا ایک قصہ بتایا گیا ہے جس کے مطابق ایک رات ان کو جن اڑا کر لے جاتے ہیں اور انتہائی دور افتادہ مقام پر جا پھینکتے ہیں۔ وہ وطن واپسی کے لیے ہزاروں بلاؤں کا سامنا کرتے ہیں اور آخر کار سات سال کے بعد واپس آ جاتے ہیں۔ اس طرح سے ”قصہ بے نظیر“ میں مہمات کا پرچ

سلسلہ ملتا ہے۔ ہر مہم کے خاتمہ پر ایک نئی مہم کا ظہور ہوتا ہے۔ ہر نئی مہم اپنے اختتام پر پھر کسی نئی مہم کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح مہمات کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مہمات کے کرداروں میں پرندے، جن، پریاں، انسان، پیغمبر، قابل ذکر ہیں۔ تاریخی شخصیات، اپنے تاریخی حوالوں سے نظر آتی ہیں۔ مثلاً حضرت الیاس، خضر، سلیمان، اسحاق، عمر اور علی۔ کرداروں میں پریوں کے کردار انسان دوست ہیں۔ خیر پری کی دعا انصاری کے لیے ہمیشہ کام آتی ہے۔ پریوں کے مقابلے میں جن بدی کے شر پسند کردار نظر آتے ہیں۔ ہمیشہ بدی کی طرف مائل، انسان دشمن اور خود غرض۔ انصاری کی گم شدگی اور مصائب کا باعث ایک دیو ہی بنتا ہے۔ مہمات میں انصاری کو بے آب و گیاہ دشت و صحرا، بیابان، آگ، چیل میدان، جنگل اور پہاڑ ملتے ہیں۔ ”بھیا نک صحرا“ ”بول در بول“ اس کا راستہ روکتے ہیں۔

ہر مہم کی ناکامی پر جب مایوسی غالب آتی ہے تو غیب سے کسی مدد اور رہنمائی کا ظہور ہوتا ہے۔ یہ بھی مدد قصہ کے تسلسل کو آگے بڑھاتی ہے۔ قصہ کی نئی کڑیاں مرتب کر کے مہمات کے نئے دروا کرتی ہے۔ اگر یہ مدد نہ ہو تو قصہ میں دل چسپی ختم ہو سکتی ہے۔ یہ مدد مافوق الفطرت حوالوں سے آتی ہے۔ کبھی کبھی اس کے پس منظر میں تاریخی علامتیں بھی نظر آتی ہیں۔ غیبی مدد سے انصاری کو مصائب و ابتلا کے خاتمہ پر دل کش باغ، مرغ زار، چشمے، پھل پھول، گلستان ملتے ہیں۔

عام داستانوں میں ”ہیرو“ کسی بڑی مہم کو سر کرنے کے لیے نکلتا ہے اور پھر پیچیدہ حالات کا شکار ہو جاتا ہے غیبی مدد سے بالآخر وہ کامیاب ہوتا ہے۔ ”قصہ بے نظیر“ میں ہیرو کسی مہم کے لیے خود درو اندہ نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کا کوئی بڑا مقصد ہے۔ یہاں ہیرو داستانوں کے بالکل برعکس مہمات کے لیے نہیں جاتا، بلکہ ابتلا میں پھینکا جاتا ہے۔ اس کا مقصد کسی خاص شے کا حصول نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد تو اپنے گھر کی طرف مراجعت ہے اور مراجعت کا یہ سفر بے حد طویل ہوتا جاتا ہے۔ وہ ہر بار نئی مہم میں گرفتار ہو کر گھر سے دور ہوتا جاتا ہے۔ قصہ کی تفکیک میں مصنف کے لیے ایک بڑی مشکل یہ ہے کہ اس کا ہیرو حضور کا صحابی اور تاریخی شخصیت ہے۔ اس لیے ہیرو کے عشق کی دل چسپیاں بیان نہیں ہو سکتی ہیں۔ جس سے قصہ کی رنگینی کم ہو سکتی ہے۔ ہیرو مختلف نسوانی کرداروں سے ملتا ہے مگر ہر کردار کے ساتھ وہ تہذیب کے دائرے میں رہتا ہے۔ ”داستان امیر حمزہ“ کے کردار بے شمار غیر مسلم خواتین سے عشق اور صحبت کرتے ہیں لیکن مصنف کی داستان کے لیے یہ ممکن نہ تھا۔

قصہ کا ہیرو صرف ایک مقام پر شدید مایوسی کے عالم میں خودکشی کا ارادہ کرتا ہے، ورنہ اس کا حوصلہ اور مراجعت کا عزم برقرار رہتا ہے۔ وہ ایک آن تھک جہد آزما انسان ہے۔ جسے ہر مہم کی ناکامی ایک نیا تجربہ اور نیا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ ہیرو اس قصہ کا رخ اپنی مرضی کے مطابق نہیں موڑ سکتا۔ وہ بے بس ہے۔ قصے کے تمام ترموز مافوق الفطرت قوتوں کے عمل سے بنتے ہیں۔ ان میں ہر ٹھہراؤ اور ہر تحرک کا سبب یہی قوتیں ہیں۔ ”ہیرو“ بے چارہ ان قوتوں کے اشارے سے اڑتا پھرتا ہے۔ اس کی ذاتی جدوجہد یہ ہے کہ وہ واپس گھر جانے کا عزم رکھتا ہے مگر مافوق الفطرت مصائب میں پھنس کر پہنچ نہیں سکتا۔ اسے گھر پہنچانے کی ساری کوششیں بھی مافوق الفطرت قوتیں ہی

سرا انجام دیتی ہیں۔

ما فوق الفطرت قوتیں بھی مہمات میں ناکام ہو جاتی ہیں۔ ان کی ناکامی کا سبب مخالف ما فوق الفطرت قوتیں ہوتی ہیں۔ ہیر و ہمیشہ سمجھتا ہے کہ وہ مہم میں کامیاب ہو گیا ہے۔ مگر ہر بار وہ ان دیکھی اور ناگہانی آفات کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کا صبر جب جواب دینے لگتا ہے تو غیبی قوتیں مہربان ہوتی ہیں۔ ان قوتوں کی رفاقت اور رہنمائی سے وہ ان دیکھی آفات سے نجات بھی پاتا ہے اور اپنا نیا سفر بھی جاری رکھتا ہے۔ ”قصہ بے نظیر“ اور اس قسم کی دیگر مہماتی داستانیں انسان اور ما فوق الفطرت قوتوں کی رفاقت اور اشتراک سے عمل پذیر ہوتی ہیں۔ مہمات کی تمام منزلیں اور مراحل اسی رفاقت سے طے ہوتے ہیں۔ ما فوق الفطرت رفاقتیں ہر ناگہانی کشن آفت پر سامنے آتی ہیں مدد کرتی ہیں اور داستان کو اگلے مرحلوں میں پہنچا کر وقتی طور پر غائب ہو جاتی ہیں۔

امین الدین اعلیٰ

(۱۶۷۵ء-۱۵۸۲ء)

دکنی نثر میں جس شخص نے ابلاغ کے مسئلہ پر شعوری طور پر توجہ کر کے نثر کو علمی سطح پر قابل قبول بنایا وہ شمس العشق شاہ میراں جی کے پوتے امین الدین اعلیٰ ہیں۔ ان کی توجہ سے بیجاپوری نثر ایک نئے مقام پر جا پہنچی اور اس میں نئے امکانات روشن ہو گئے۔

امین الدین اعلیٰ ابھی پیدا نہیں ہوئے تھے کہ ان کے والد برہان الدین جاتم کا انتقال (۱۵۸۲ء) میں ہو گیا۔ اعلیٰ کی روحانی اور علمی تربیت جاتم کے ارشاد کے مطابق محمود خوش دہاں نے مکمل کر دوائی۔ بعد ازاں اعلیٰ نے دکن میں صوفیانہ مسلک اور قدیم اردو کے لیے گراں قدر خدمات انجام دیں۔ ان کا تقریباً تمام تر تصنیفی کام تصوف کے بارے میں ہے۔ خالص ادبی کام بہت کم ہے۔ ان کا ذکر دوسرے صوفیائی طرح ایک صوفی مصنف کے طور پر کیا جاتا ہے نہ کہ ادیب کے طور پر۔ ادب کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے اس نوعیت کے ادبی آثار سے ہم تاریخ ادب کے پرانے ادوار کی بعض خصوصیات کو سمجھ سکتے ہیں۔ ہم یہاں یہ ذکر کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ اس نوعیت کے ادب کو ادب کی اعلیٰ اور برتر اقدار کے حوالے سے نہیں پرکھنا چاہیے۔ اس نوعیت کا ادب کئی دوسرے حوالوں سے بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ بات ہم جانتے ہیں کہ صوفیانہ ادب تاریخ کے کسی خاص دور میں لکھا گیا ہوتا ہے۔ اور اس دور کی روحانی ضروریات کو پورا کرتا ہے۔ لہذا یہ ادب تاریخی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ تاریخ کے کسی خاص دور میں لکھا گیا یہ ادب اُس دور کی زبان اور اسالیب کی شہادت دیتا ہے۔ یہ ادب اس دور کی زبان کے مجموعی معیارات کی پیروی کر کے لسانی اسالیب کی تشکیل کرتا ہے۔ اور اس کے ذریعے عہد بہ عہد لسانی تبدیلیوں کا جائزہ بھی لیا جاسکتا ہے۔

شاہ امین الدین اعلیٰ ہوں یا شمس العشق میراں جی اور برہان الدین جاتم — ان مقتدر صوفیائی نگارشات کو لسانی معیارات کی شہادت اور جانچ پرکھ کے لیے یقیناً استعمال کیا جاسکتا ہے۔ خاص طور پر نثر کے میدان میں ان کی

تحریریں لسانی اسالیب کے معیار کو دیکھنے کے لیے نہایت اہم ہیں۔ ہم یہ دیکھ سکتے ہیں کہ جاتم اور ان کا عہد سنسکرت اور گجری کے مغلّی اسالیب اختیار کرنے میں دل چسپی رکھتا ہے۔ اس دور میں یہ زبان کا معیار ہو گا مگر شاہ امین کے دور تک آتے آتے نثری اسالیب کے معیار بدلتے ہیں سلاست اور سادگی کا وہ عمل جو ایک طرف مٹتی اور صنعتی کے ہاں واقع ہوتا ہے وہ دوسری طرف شاہ امین کی نثر میں بھی اپنا اثر دکھاتا ہے۔ جاتم کے مقابلے میں شاہ امین کی نثر کا رجحان سادگی و سلاست کی طرف ہے۔ جاتم کی نسبت وہ ابلاغ پر زیادہ یقین رکھتے ہیں۔ اسی لیے سنسکرت اور زبان کی قدامت پسندی کی روایت سے گریز کرتے ہیں۔ وہ اپنے مدعا یا مواد کو قاری تک پہنچانے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔

امین الدین اعلیٰ کثیر التصانیف بزرگ ہیں۔ انہوں نے نظم و نثر میں بہ یک وقت بہت سی کتابیں لکھی ہیں۔ ان کی جن کتابوں کے حوالے ملتے ہیں ان کے نام یہ ہیں۔ گنج مخفی، رسالہ وجودیہ، مفتار امین الدین، عشق نامہ، شرح کلمہ طیبہ، کلمۃ الاسرار، معبود نامہ، بچکی نامہ، وصل نامہ، محبت نامہ، نور نامہ اور رموز السالکین وغیرہ۔ اعلیٰ کی نثر ان کی شاعری کے مقابلے میں زیادہ اہم معلوم ہوتی ہے۔ بیجاپوری روایت کے شعری میدان میں مٹھی کی ”چندر بدن مہیار“ اور نثر میں اعلیٰ کی تصنیف ”کلمۃ الاسرار“ سے بیجاپوری ادب کی روایت میں نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ اعلیٰ نے سنسکرت اور ہندوی کے اثرات کو زیر کرتے ہوئے فارسی اثرات سے اپنی نثر کا پیکر بنایا ہے اور عوامی بول چال کی زبان کو استعمال کر کے اس کے ابلاغ کو وسیع تر بنیادوں پر کھڑا کر دیا ہے۔ ہمیں اس نئے روپ کی تشکیل میں سیاسی طور پر مسلط ہونے والے مغل اثرات کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ شاہ جہاں اور اورنگ زیب کے عہد حکومت کی تقریباً نصف صدی بیجاپوری روایت کو استوار کرنے میں صرف ہوئی۔ مغلوں کے بڑھتے ہوئے عسکری سیلاب نے نظام شاہی ریاست کو نابود کرتے ہوئے بیجاپور کو مکمل طور پر اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اور طویل فوجی مہمات نے بیجاپور کے لسانی پیکر کو بدلنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ تبدیلی سیاسی سطح پر بھی تھی اور تہذیبی و لسانی سطح پر بھی۔ مغلوں کی بلغاریں اتنی تند و تیز تھیں کہ بیجاپور کی لسانی روایت کے ست عمل کو تیز ہونا پڑا اور یہاں کی قدامت پسندی کا قلعہ معدوم ہوتا گیا۔

اعلیٰ نے صوفیانہ تعلیمات کے فروغ کے لیے تشریحاتی یا وضاحتی اسلوب کو اختیار کیا۔ ”کلمۃ الاسرار“ کے اسلوب میں روانی موجود ہے جملے ٹوٹے نہیں مربوط ہوتے جاتے ہیں۔ مصنف کو ابلاغ میں قدرت حاصل ہے وہ آسانی سے جو چاہے کہہ سکتا ہے:

”ارے بھائی۔ علماں بولتے ہیں کہ قیامت کے دن ساتوں طبق زمین ہو ر آسمان

ہو ر جو کچھ اس دونوں کے درمیان ہے اور سب (ٹوٹ کر) نابود ہوئے گا تو اس وقت یہاں

سے تا وہاں سے جیسے لاکھتے ہیں ہو ر جیسے نہیں بولتے ہیں ویسے اچھے گا تو یہاں بھی اتنا معلوم

کرنا یوں سب عالم کوں کہاں سو آیا تھا ہو ر کہاں جا گے گم تو یہاں بھی اتنا بوجا چاہیے کہ جس

شئی میں سوں یہ سب عالم باہر آیا ہو ر بھی اوس شئی میچ گم ہو اتو اوس شئی کوں نہیں کیوں کر

جانتا ہو اور اس شے کو نابود ہو اور عدم کیوں کر بولنا۔ یہاں تک عقل کے انکھیاں سوں دیکھ ہو اور کچھ دل سوں سمجھ کے چراغ کا نور کہاں سوں پیدا ہوا بھی کہاں گم ہو گیا ہو یہ اتنی باؤ کہاں سوں نکلی ہو اور کہاں جا کے ساتی ہے۔ ہو یہ سب اواز کہاں سوں نکلتی ہے ہو سبھی کہاں جا کے ساتی ہے ہو فانی ہوتی ہے۔ ”کلی شیشی هالك الا وجهه“ ”کل من علیہا فان ویبقی وجهه ابك ذو الجلال ولا کرام“ یعنی زمیں ہو آسمان جو بھی کچھ ہے اس دنیا میں دونوں کے درمیان او سب فنا ہونے کے جو ذات بیچوں بے شبہ بے نموں ہے سوا جوں کا تیوں ہے۔ الان لکان اے بھائی اس نکتہ کوں بیگی سوں سمجھ اوں لا کوں ہو اور اس بیچوں بے چکوں کوں اکیچہ ہو یہ نکتہ اپنے دل پر یقین کر لکھ ”لا اله الا هو الحی القيوم“ وہی بیچوں جسے لا کہتے ہیں ویچ زندہ اچھ کر قائم کھڑا ہے۔“ ۲۰

حضرت امین الدین اعلیٰ کا اسلوب برہان الدین جاتم کے مقابلہ میں زیادہ صاف، رواں اور سلیس نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر حسینی شاہد دونوں کا تقابلی جائزہ لیتے ہوئے یہ تجزیہ پیش کرتے ہیں:

”شاہ برہان الدین جاتم کے رسالہ ”کلمۃ الحقائق“ سے حضرت امین کے اس نثری رسالے کا مقابلہ کیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ حضرت امین کو مربوط نثر لکھنے کا کس درجہ سلیقہ تھا اور انہیں اپنے باپ کے مقابلے میں زبان اور اظہار پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ ”کلمۃ الحقائق“ کی زبان اکھڑی اکھڑی، کاواک اور الجھی ہوئی ہے۔ جملے نامکمل، ادھورے اور غیر مربوط ہیں اور عبارتیں بیان کے تسلسل اور خیالات کی ترتیب سے عاری ہیں۔ عجز بیان کا یہ عالم ہے کہ مصنف کو قدم قدم پر اشعار کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس کے برخلاف حضرت امین کی زبان سلیجی ہوئی ہے۔ جملے چست اور فقرے درست ہیں۔ ربط و تسلسل شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے اور وہ انتہائی اوق موضوع اور پیچیدہ مسئلے کو نہ صرف سیدھی سادی اور مربوط نثر میں بیان کر سکتے ہیں بلکہ معانی و مفاہیم کے سمندر کو کوزے میں بند کرنے پر بھی قادر ہیں۔ چنانچہ زیر نظر رسالہ اس کی بہترین مثال ہے۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر سینکڑوں صفحات سیاہ کیے جاسکتے تھے لیکن حضرت امین نے اس سیل بیکراں کو دو صفحات کے اندر سمو کر رکھ دیا ہے۔ اس اعتبار سے وہ گیارہویں صدی ہجری کے کامیاب نثر نگاروں میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔“ ۲۱

امین الدین اعلیٰ اپنی خاندانی روایت کے مطابق مقامی تہذیبی روایات سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ انہوں نے صوفیانہ خیالات کے اظہار کے لیے بھی مقامی اصنافِ سخن کو استعمال کیا ہے۔ چنانچہ دوہرے اور گیت ان کی پسندیدہ اصناف ہیں۔ ان کا تعلق چوں کہ چشتی سلسلہ سے تھا اس لیے موسیقی سے گہری رغبت رکھتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے گیت سماع کی محفلوں میں گائے جاتے ہوں گے۔ ان کے گیتوں میں عربی فارسی کی صوفیانہ لغت

کا استعمال عام ہے مگر مقامی تہذیب کے طرز احساس سے بننے والی محاس اور ہندی تاثر موثر طور پر موجود ہے:

جھولو جھولو اپنے پیا سوں ہل میل جھولو کھولو
ذات پنے میں آیا نور پاک محمد منزہ نور
بھوک کارن کیا ظہور
او سے ہلاتی ہے روح جاری سو ہے حیات کی باندھی ڈوری
یو آشنائی بالک تیری
ایسے پیلانا ذکر کا دودھ تب تجھ آئے ساری سودھ
دیا عقل سکھا بودھ
کیا رحمت جہ پر لیے تیرا فضیلت سب پر ہے
محبوب معشوق اپنا تجھ کوں کہے
توں ہے اللہ کا پیارا مطلق نور توں ہے سارا
شاہ امین الدین کیسے اظہاراً^{۲۲}

حسن شوقی

دکن کی ادبی روایت میں شوقی ایک خانہ بدوش سیلانی شاعر تھا۔ ڈاکٹر زور نے اسے ”جہاں گشت شاعر“ کہا ہے۔^{۲۳} یہ معلوم نہیں ہے کہ اس کی ادبی زندگی کا آغاز اور شعری ذوق کی تربیت کہاں اور کس ماحول میں ہوئی۔ یہ بھی نامعلوم ہے کہ وہ کہاں کہاں پھرتا پھرتا احمد نگر میں جا بسا تھا۔ قرآن سے معلوم ہوتا ہے کہ شوقی ایک طویل عرصہ تک نظام شاہی ریاست سے وابستہ رہا تھا۔ احمد نگر کے قیام کے دوران ہی میں اس نے مثنوی ”فتح نامہ نظام شاہ“ ۱۵۶۳ء میں لکھی۔ اسی جگہ وہ جوانی سے بڑھاپے کی منزل میں پہنچا۔ یہ اس کے بڑھاپے ہی کا زمانہ تھا کہ احمد نگر شدید مصائب کا شکار ہوا۔ اکبر کے حکم سے احمد نگر پر مغلوں کا پہلا حملہ ۱۵۹۵ء-۱۶۰۲ء اور دوسرا حملہ ۱۵۹۷ء-۱۶۰۴ء میں شہزادہ مراد اور خان خانان کی سرکردگی میں ہوا۔ اس کے بعد مغلوں کے حملے برابر جاری رہے۔ نظام شاہی ریاست برباد ہوتی رہی۔ مغلوں کے عسکری سیلاب کو دکنی ریاستوں کی متحدہ طاقت بھی نہ روک سکی اور بالآخر ۱۶۳۵ء-۱۶۴۵ء میں اس ریاست کا حتمی طور پر خاتمہ ہو گیا۔ مغل حکومت کو سقوط احمد نگر میں چالیس برس کا طویل عرصہ صرف کرنا پڑا تھا۔ آشوب کے اس زمانے میں شوقی احمد نگر سے نکلا اور نئے مربلی کی تلاش میں بیجاپور میں آ گیا جہاں وہ محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء-۱۶۷۲ء) کی سرپرستی حاصل کرنے میں کامیاب ہوا۔ یہیں پر اس نے بادشاہ کی ایک شادی کی تقریب پر اپنی مثنوی ”میزبانی نامہ“ لکھی۔ زمانے کی گردش نے اسے بیجاپور سے بھی

رختِ سفر باندھنے پر مجبور کیا اور وہ اپنا دیوان اٹھا کر محمد قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۱۱ء) کے دور میں گول کنڈہ آگیا اور یہ قول ڈاکٹر زور:

”وہ گول کنڈہ میں بھی بہت مقبول رہا اور یہاں کے شاعروں میں اپنا رنگ جماتا رہا اور غالباً محمد قطب شاہ کی تعریف میں قصیدے اور اس کی فرمائش پر کوئی مثنوی بھی لکھی لیکن یہ اب ناپید ہیں۔“ ۲۴

جب وہ گول کنڈہ میں پہنچا تو عمر کے آخری حصے میں تھا۔ اس کے باوجود وہ نوجوان شعرا کی تربیت اور رہنمائی کا کام کرتا رہا، اور یہیں فوت ہوا۔ اس کے انتقال کے بعد آنے والی نسلیں اسے یاد کرتی رہیں۔ گویا وہ اپنے دور ہی میں زندہ نہ رہا، بلکہ آنے والے ادوار میں بھی اسے زندہ محسوس کیا گیا۔ بڑا شاعر صرف اپنے ہی دور کا شاعر نہیں ہوتا، مستقبل کے زمانے میں بھی اس کے فنی و فکری اثرات کی توسیع کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ جب نوجوان شاعر ابنِ نشاۃ؎ی اسے یاد کر کے اپنی مثنوی ”پھول بن“ (۱۶۶۵ء-۱۷۰۷ء) میں یہ کہتا ہے:

حسن شوقی اگر ہوتا تو فی الحال

ہزاروں بھیجتا رحمت منجہ اپراں

تو در حقیقت ابنِ نشاۃ؎ی، حسن شوقی کی شعری عظمت اور کمالِ فن سے اپنی شناخت کرتا ہوا ملتا ہے۔ یعنی حسن شوقی اپنے دور کے بعد بھی ایک نئے شعری دور میں زندہ تھا۔

شوقی کا سن پیدائش نامعلوم ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک تخمینہ کے مطابق ۱۵۳۱ء-۹۴۸ھ تجویز کیا ہے۔ (تخمینہ کی بنیاد یہ ہے کہ جنگ ”تالی کوٹ“ کے وقت ۱۵۶۳ء-۹۷۲ھ اُسے پچیس سال کے لگ بھگ قرار دیا ہے)۔ ۲۵ گویا وہ گول کنڈہ کے پہلے حکمران سلطان قلی قطب الملک (م ۱۵۳۳ء) بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۵۸-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے بادشاہ برہان نظام شاہ (۱۵۵۳-۱۵۰۸ء) کے زمانے میں پیدا ہوا۔ اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز گول کنڈہ کے بادشاہ ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) بیجاپور کے ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۵۰-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے حسین نظام شاہ (۱۵۶۳-۱۵۵۳ء) کے دور میں کیا ہوگا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ دکنی ریاستوں کا ابتدائی دور ہے، جب فوجی مہمات کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ یہ ریاستیں اپنے ابتدائی دور میں ملکی اور سرحدی استحکام میں بہت مصروف رہتی تھیں۔ ان ایام میں تہذیب و ثقافت کی جگہ ریاستوں کا استحکام، توسیعی اور انتظامی معاملات درپیش تھے۔ اس لیے ادب و فن کی طرف خاص توجہ نہ تھی۔ معرکہ آرائی کے باعث بہمنی سلطنت سے ملنے والی تہذیبی وراثت بھی پس منظر میں چلی گئی تھی۔ البتہ گول کنڈہ میں ۱۵۵۷ء کے آس پاس ملا خیالی، محمود اور فیروز کے نام ملتے ہیں، جب کہ احمد نگر کے ادبی ماحول پر ہو کا عالم نظر آتا ہے یہ وہ دور ہے کہ جب بیجاپور میں قاری کی فضا تو تھی مگر اردو ادب کی روایت اپنا وجود ظاہر نہ کر سکی تھی وہاں ادب کے اولیں نمونے ابراہیم عادل شاہ دوم (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کے زمانے میں ملتے ہیں جب عبدالجائم اور خود بادشاہ کی ”کتاب نورس“ سے اردو کی روایت شروع ہوتی ہے۔ ایسے میں حسن شوقی کی آواز فوراً چونکا دیتی ہے اور قاری اس شعری

رختِ سفر باندھنے پر مجبور کیا اور وہ اپنا دیوان اٹھا کر محمد قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۱۱ء) کے دور میں گول کنڈہ آگیا اور یہ قول ڈاکٹر زور:

”وہ گول کنڈہ میں بھی بہت مقبول رہا اور یہاں کے شاعروں میں اپنا رنگ جماتا رہا اور غالباً محمد قطب شاہ کی تعریف میں قصیدے اور اس کی فرمائش پر کوئی مثنوی بھی لکھی لیکن یہ اب ناپید ہیں۔“^{۲۴}

جب وہ گول کنڈہ میں پہنچا تو عمر کے آخری حصے میں تھا۔ اس کے باوجود وہ نوجوان شعرا کی تربیت اور رہنمائی کا کام کرتا رہا، اور یہیں فوت ہوا۔ اس کے انتقال کے بعد آنے والی نسلیں اسے یاد کرتی رہیں۔ گویا وہ اپنے دور ہی میں زندہ نہ رہا، بلکہ آنے والے ادوار میں بھی اسے زندہ محسوس کیا گیا۔ بڑا شاعر صرف اپنے ہی دور کا شاعر نہیں ہوتا، مستقبل کے زمانے میں بھی اس کے فنی و فکری اثرات کی توسیع کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ جب نوجوان شاعر ابنِ نشاۃ؎ی اسے یاد کر کے اپنی مثنوی ”پھول بن“ (۱۶۶۵ء-۱۷۰۷ء) میں یہ کہتا ہے:

حسن شوقی اگر ہوتا تو فی الحال

ہزاروں بھیجتا رحمت منجہ اپراں

تو در حقیقت ابنِ نشاۃ؎ی، حسن شوقی کی شعری عظمت اور کمالِ فن سے اپنی شناخت کرتا ہوا ملتا ہے۔ یعنی حسن شوقی اپنے دور کے بعد بھی ایک نئے شعری دور میں زندہ تھا۔

شوقی کا سن پیدائش نامعلوم ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک تخمینہ کے مطابق ۱۵۳۱ء-۹۴۸ھ تجویز کیا ہے۔ (تخمینہ کی بنیاد یہ ہے کہ جنگ ”تالی کوٹ“ کے وقت ۱۵۶۳ء-۹۷۲ھ اُسے پچیس سال کے لگ بھگ قرار دیا ہے)۔^{۲۵} گویا وہ گول کنڈہ کے پہلے حکمران سلطان قلی قطب الملک (م ۱۵۳۳ء) بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۵۸-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے بادشاہ برہان نظام شاہ (۱۵۵۳-۱۵۰۸ء) کے زمانے میں پیدا ہوا۔ اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز گول کنڈہ کے بادشاہ ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) بیجاپور کے ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۵۰-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے حسین نظام شاہ (۱۵۶۳-۱۵۵۳ء) کے دور میں کیا ہوگا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ دکنی ریاستوں کا ابتدائی دور ہے، جب فوجی مہمات کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ یہ ریاستیں اپنے ابتدائی دور میں ملکی اور سرحدی استحکام میں بہت مصروف رہتی تھیں۔ ان ایام میں تہذیب و ثقافت کی جگہ ریاستوں کا استحکام، توسیعی اور انتظامی معاملات درپیش تھے۔ اس لیے ادب و فن کی طرف خاص توجہ نہ تھی۔ معرکہ آرائی کے باعث بہمنی سلطنت سے ملنے والی تہذیبی وراثت بھی پس منظر میں چلی گئی تھی۔ البتہ گول کنڈہ میں ۱۵۵۷ء کے آس پاس ملا خیالی، محمود اور فیروز کے نام ملتے ہیں، جب کہ احمد نگر کے ادبی ماحول پر ہو کا عالم نظر آتا ہے یہ وہ دور ہے کہ جب بیجاپور میں قاری کی فضا تو تھی مگر اردو ادب کی روایت اپنا وجود ظاہر نہ کر سکی تھی وہاں ادب کے اولیں نمونے ابراہیم عادل شاہ دوم (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کے زمانے میں ملتے ہیں جب عبدالجائم اور خود بادشاہ کی ”کتاب نورس“ سے اردو کی روایت شروع ہوتی ہے۔ ایسے میں حسن شوقی کی آواز فوراً چونکا دیتی ہے اور قاری اس شعری

نابذ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔

شوٹی ایک زبردست شعری نابذ تھا۔ وہ اپنے عہد میں ماضی سے زیادہ حال اور حال سے زیادہ مستقبل کا شاعر تھا۔ وہ ان شعرا میں تھا جو اپنی انفرادیت کی تشکیل میں ماضی اور حال کی مقبول روایت سے وابستہ نہیں ہوتے کہ اس عمومی روایت میں جملہ شاعر مجموعی تجربے کا اشتراک کرتے ہیں اور اس سے ان کی انفرادیت کا رنگ قائم نہیں ہو سکتا۔ شوٹی کا بڑا کمال یہ ہے کہ اس کے پاس ماضی و حال کی آگاہی موجود ہے اور یہ آگاہی اُسے غزل اور مثنوی کی دنیا میں نئے تجربات کا رستہ دکھاتی ہے۔ اس کی غزل میں زمینی طرز احساس اس لیے موجود ہے کہ یہ طرز احساس اس دور کی ادبی روایت کا نہایت اہم حصہ تھا۔ وہ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے ہوئے اپنی شعری لغت کو علاقائی لغت کے تابع ضرور رکھتا ہے مگر قدامت پسندی سے محبت نہیں کرتا۔ وہ پہلا دکنی غزل گو ہے کہ جس نے دکنی غزل کو فارسی غزل کے طرز احساس سے آباد کیا۔ اس نے غزل میں مقامی رنگوں کے حسن اور مٹھاس کے ساتھ ساتھ فارسی غزل کی جمالیات سے دکنی غزل کو آراستہ کیا۔ چنانچہ اس کی غزل میں ایک طرف جہاں دکنی حسن کی سانولی رنگت ہے وہاں وسط ایشیائی حسن کی صباحت بھی موجود ہے۔ اس کے ہاں غزل کی دیو مالا کے نقوش پہلی بار ایک روایت کے طور پر نظر آتے ہیں۔

شوٹی نے عمر عزیز کا سب سے طویل حصہ احمد نگر کی نظام شاہی ریاست میں بسر کیا تھا جہاں بیجا پور اور گول کندہ کے مقابلے میں علم و ادب کا زیادہ چرچا نہ تھا۔ ان دو معروف ادبی مرکزوں سے دور رہتے ہوئے بھی شوٹی نے اپنے لیے ایک جداگانہ اور منفرد شعری دنیا تخلیق کی جو نہ صرف اس کی ادبی ذہانت بلکہ اس کی تخلیقی انجھکا بھی ثبوت ہے۔ احمد نگر کی سرحدیں شمال مشرق میں برار اور گجرات سے ملتی تھیں۔ گجرات کی قربت سے اس پر گجری اسلوب کا اثر غالب ہونا چاہیے تھا جب کہ ایسا نہیں ہے۔ اسی لیے وہ قدامت پسندی کو ایک خاص حد تک ہی ساتھ لے کر چلتا ہے۔

حسن شوٹی کی کل شعری کائنات جو ہمارے دور تک پہنچی ہے وہ اس کی دو مثنویوں ”فتح نامہ نظام شاہ“ اور ”میزبانی نامہ“ اور کل تیس غزلوں اور ایک نظم پر مشتمل ہے جو اس کے دیوان میں شامل ہے۔ یہ کلام بھی ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیقی سعی کے نتیجے میں پہلی بار ۱۹۷۱ء میں انجمن ترقی اردو، کراچی سے شائع ہوا تھا۔ اس دیوان کی اشاعت کے بعد ہی سے شوٹی کی قدر و قیمت کا احساس پہلی مرتبہ اردو داں حلقوں میں ہوا ہے۔

”فتح نامہ نظام شاہ“ کا پس منظر ”تالی کوٹ“ کی وہ جنگ ہے جو دکنی ریاستوں کی اتحادی فوجوں نے ”بیجا نگر“ کے راجہ رام راج کے خلاف ۱۵۶۳ء میں لڑی تھی۔^{۲۶} دکن کی یہ نہایت فیصلہ کن جنگ تھی جس سے رام راج کی شکست کے بعد دکنی ریاستوں کے وجود کو سلامتی کی ضمانت مل گئی تھی۔ ”فتح نامہ نظام شاہ“ دکن میں مغل اثرات کے پہنچنے سے پہلے ۱۵۶۳ء میں تصنیف ہو چکی تھی جب کہ اکبر اعظم نے اپنا پہلا سفارتی مشن ۱۵۶۳ء میں خاندیش کے نام اور ۱۵۷۵-۷۶ء میں بیجا پور کے لیے روانہ کیا تھا۔^{۲۷}

”فتح نامہ نظام شاہ“ کی یہ بات چو نکادینے والی ہے کہ سولھویں صدی کے نصف اول کے فوراً بعد تصنیف

ہونے والی اس مثنوی کا اسلوب مطلق یا ادق نہیں ہے اور نہ ہی اس پر سنسکرت اور سنجری اسلوب کا دباؤ پایا جاتا ہے۔ مقامی شعریات کا اثر غالب ضرور ہے مگر فارسی شعریات کے اثر سے اس میں فارسی روایت کی نمود بھی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ شوقی فارسی شاعری سے گہری رغبت رکھنے والا شاعر ہے اور اس کی فریفتگی کا یہ عالم ہے کہ بعض مقامات پر وہ ایسے اشعار بھی کہہ گیا ہے کہ جو تمام تر فارسی ہیں:

بگرد سرا پردہ شہریار	علمبائے زریں ہزاراں ہزار
بزمہ مصفا شہ کامیاب	چوں خورشید روشن بدریائے آب
شہنشاہ میداں برداگی	سرفرازاں بفرزاگی
علم شیر پیکر فرس شیردل	درآمد بزیں شاہ شمشیر دل

چوں کہ اس مثنوی کا موضوع جنگ ہے اس لیے شوقی نے ایک چست رواں اور موثر بحر اختیار کی ہے۔ اور اس بحر کی صوتیات سے جنگی مناظر کی سمعی، بصری اور متحرک، تمثالیں تخلیق کی ہیں۔ متحرک مناظر کی تصاویر بنانے میں اسے قدرت حاصل ہے۔ لشکر کی روانگی کا منظر بنانے میں اس نے لفظوں کے دروبست سے تحرک کا تاثر پیدا کیا ہے اور ساتھ ہی لشکر کے جاہ و جلال کا تاثر بھی ابھارا ہے۔ دکنی اردو کے اس ابتدائی دور میں نظامی کے بعد طویل عرصے تک ادبی مثنوی پر سنانا طاری رہا تھا ایسے عالم میں اس شان کی مثنوی کا ظہور میں آنا عجب معلوم ہوتا ہے۔ اور ہم اسے ایک معجزہ فن سے تعبیر کر سکتے ہیں:

بہر شہر و کشور تے غازی چلے	چھتے مغل ترک و تازی چلے
جہاں سوز لشکر پس پشت او	کلید ظفر در ہر انگشت او
پس و پیش سیدھے چلے تاوے	چپ و راست افغان رن باوے
طبل ٹھوس کرنائے زریں دماں	چلیا تند جیوں اژدھائے دماں
مر بند ترکش منڈاسا سو خول	نہ دکھنی نہ رومی نہ سمجھے مغول
چلیا کوچ پر کوچ شاہ دکن	قبا چار آہن زرہ جیرہن

شوقی نے صوتی تکرار سے صوتی تمثالیں بنانے میں گہری دلچسپی لی ہے:

سو مندل سے سنگل سنگل دیپ کے	سو بادل سے منگل سنگل دیپ کے
-----------------------------	-----------------------------

بجراگ گینڈے سو رامیری	بجنگ انگ بھینے سو کالستری
-----------------------	---------------------------

سو منگل تمنگل سو جنگل کے جو	برت بھاگ مگری و دنگل کے جو
-----------------------------	----------------------------

رکاین و داین و ڈاکن جتے سور کسن و بھکسن و بھکن جتے

سو پیارے و زیادے ملے بیشار نہ کھادیں بجز مار یا سوسار

شوقی کا کمال فن کسی بھی منظر کو تمثالوں میں ڈھال کر زندہ کر سکتا ہے۔ ان تمثالوں میں اصل منظر کی 'صوتی اور مرئی کیفیات برابر برقرار رہتی ہیں اور منظر کی حقیقی حیات کو ہمارے سامنے لے آتی ہیں۔ وہ مناظر کی سیال کیفیات کو گرفت میں لے کر ایک تاب ناک منظر بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

رزم گاہ کا منظر دیکھیے: جس میں گھوڑوں، تلواروں، لاشوں، آگوں اور دھوئیں اور آہ و بکا کے مناظر سے زمین کا سینہ کمان کی طرح خم ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میدان جنگ میں چاروں طرف سے ایسا شور اٹھ رہا ہے کہ جس کی شدت سے دھرتی کا سینہ ترختا جا رہا ہے:

سو یکبار کا بھار سارا اٹھا	دھرت ہور صمگن میں دھولارا اٹھا
نہ اسمان دستانہ دستی زمیں	زمیں بھار سیتی کماں ہو خمی
دھواں گرد میں مل کے گردوں ہوا	اسد خاں جو جگ میں دہانہوں ہوا
نہ دیکھیں ایکس آنکھ کوں کھول کر	نہ کوئی کس پچھانے بچن بول کر
نکل گئے سو اوسان بے سد ہوئے	کتے پھٹ کلیجے سو دھا کوں ہوئے

یہی باؤ جیوں قہر کے شور سات	اٹھی اگ بہر جا بڑے زور سات
جھٹک دیک بجلیاں کی تروار کی	پراناں اڑی دھرتی سنار کی
اٹھا شور ہر طرف سوں مار مار	ہوئے گھاہرے ملک پیادے سوار

سو چوندھیر تھیں شور ایسا اٹھا	ترخ جا دھرت کا سو سینا پھوٹا
چلیا بھار سچ بھار بے بھار مل	کئے تیر باراں سو سونار مل
سپاہی جو جل جل ہوئے کول سے	اوپر تیر بیٹھے دے قول سے
نچھل راج بنڈے سو کانٹے گئے	تلاچی جیتے تھے سو ناٹھے گئے

"فتح نامہ" کے بعد آئے ہم شوقی کی ایک اور نظم کا ذکر کرتے ہیں یہ "میزبانی نامہ" ہے، فتح نامہ کے مقابلے میں یہ مجلسی زندگی کی نظم ہے:

"فتح نامہ نظام شاہ" ۱۵۶۳ء-۹۷۷ء کی تصنیف ہے۔ اور "میزبانی نامہ" محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء-۱۶۷۷ء) کے

کے دور میں اس کی ایک شادی کی خوشی میں قلم بند کیا گیا تھا۔

”فتح نامہ نظام شاہ“ اور ”میزبانی نامہ“ کے درمیان ایک لمبا زمانی فاصلہ موجود ہے۔ اور یہی زمانی فاصلہ دونوں کے درمیانی ایک واضح فرق کا تعین بھی کرتا ہے۔ ”فتح نامہ“ میں فارسی اسلوب سخن کا انفرادی رنگ موجود تھا اور اس کا عام انداز سلاست کی طرف مائل تھا مطلق و گراں بار انداز حاوی نہ تھا۔ ”میزبانی نامہ“ میں بھی سلاست موجود ہے۔ اور ابلاغ کا راستہ مستحکم ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ البتہ ایک بات بالخصوص قابل ذکر ہے کہ ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں فارسی اثرات کافی نمایاں تھے لیکن ”میزبانی نامہ“ میں اس نے جو شعری لغت استعمال کی ہے۔ اس پر زبان کا مقامی رنگ غالب ہے۔ اگرچہ یہ مطلق نہیں ہے۔ آخر اس فرق کی وجہ کیا ہے؟ نصف صدی گزرنے کے بعد اس کا اسلوب نسبتاً زیادہ فارسی آمیز ہونا چاہیے تھا جب کہ ایسا نہیں ہے۔ ہماری رائے میں یہ بیجا پور کے ادبی ماحول کا اثر ہے جہاں زبان کا سفر ست تھا اور یہ قدامت کی طرف مائل تھی۔ ممکن ہے اس ادبی ماحول میں اپنی استاد کی دکھانے کے لیے شوقی نے یہ طرز اختیار کیا ہو گا۔

”میزبانی نامہ“ کے وہ حصے بہت دل چسپ ہیں جن میں دکن کی تہذیب اور ثقافت کے مظاہر کی منظر کشی کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ نظم اس دور کے بہت سے ثقافتی گوشے اپنے اندر محفوظ کیے ہوئے ہے۔ اس کا وہ حصہ ملاحظہ کیجیے جہاں رقص و سرود کے منظر دکھائے گئے ہیں۔ رقصاؤں کے رقص، ان کے حسن، فن، ملبوسات اور ان کے ناز وادامیں دکنی تہذیب و ثقافت کا جلوہ موجود ہے۔ مناظر میں پائی جانے والی حسیت نے مناظر میں ایک رو و دڑا دی ہے۔ حسن و جمال اور ملبوسات کی چمک دمک سے شوقی نے تاب ناک تصویریں کھینچی ہیں، جن میں سے منتخب تمثالوں کی مثالیں دی جاتی ہیں: اتار جیسے جو بن ہیں۔ طاؤس سے بہتر تانچے والیاں ہیں، خوش بودار بدنوں والی خوب رو سلونی ناز غنیں ہیں جن کے دہن تنگ اور بدن نرم ہیں۔ وہ بھسمیریوں کی طرح گھومتی ہیں۔ مجلس جمی ہوئی ہے اور رقصاؤں نے حاضرین کو دیوانہ کیا ہے۔ پر نشاط ناچوں سے مجلس طرب ناک ہے۔ پاتروں کے لب میٹھے ہیں۔ ان پر پرچ زلفیں سانپ کی طرح کندلی مار رہی ہیں:

یہ عیشگر قد و جو بن اتار
سلونیا سلکھن سنگد باس کیاں
شب قدر تے بال تاریک تر
ہوا پر بدھاوا پریاں سو کریں
سونا دنگ بردنگ بھیدنگ میں
دیوانے کیاں پاتراں ناز سوں
طرب ناک مجلس و رامش گراں
شکر شد و شرار سے مٹیہ بولال،
مکمل زراں منے بے قیاس

سنگل دیپ کیاں پدمنیاں بے شمار
نرم جام کیاں ہو رنکھن ماس کیاں
دہن تنگ نرم انگ باریک تر
بھمبریاں بھمبریں یوں نہ پھر کیاں پھریں
الاہیں و ناچیں سو بیدنگ میں
ہوئی مست مجلس خوش آواز سوں
سدنگ ناچ ناچیں چتر پاتراں
ولندال، ملال، ڈومنال، لولال،
سو زربفت مصری و شامی لباس

کیس ایک تے ایک نماں اہیں سو کرتار کیاں مور ہر نیاں آہیں
ہمہ ناز پستاں و شکر لبان تھڈی سیب و نارنج بہ غنباں
سو پر پیچ زلفاں سرنگ گال پر کنڈل گھال ناگاں بیٹھے مال پر

اردو ادب کی تاریخ میں حسن شوقی کا نام ایک غزل گو شاعر کے طور پر بھی اہمیت کا حامل ہے۔ شوقی کی غزل ایک ایسے انسان کے تجربے پر مشتمل ہے جو ایک طرف زمینی طرز احساس سے پیوست ہے اور دوسری طرف فارسی اسلوب سے جڑا ہوا ہے۔ اس نے ان دونوں رویوں کے درمیان پیوند کاری کر کے ایک امتزاجی کیفیت پیدا کی ہے اور یہی اس کا فنی کمال ہے۔ اس کی حیثیت مصحفی جیسی ہے۔ جس طرح مصحفی نے دلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کے درمیان ایک امتزاجی نقش بنایا تھا اسی طرح سے شوقی نے دکنی اور فارسی روایات کے امتزاج سے ایک منفرد شعری تجربہ کیا ہے:

اس چک کیرے سرور منے نہیں کوئی کنول حجب سار کا
تو یاسمن کا پھول ہے فردوس کے گلزار کا
توں مشک بو جیسے صنم عالم معطر ہو رہیا
حجب طرہ طرار میں نافہ ہے خوش تاتار کا
حجب خال ہے رخسار میں یا ہے بھنور گلزار میں
یا مصر کے بازار میں زنگی کھڑا زنگبار کا
دل جام جم ہے شاہ کا شوقی نہ کر پھر عرض توں
ایسے شبے عارف کئے حاجت نہیں اظہار کا

اس غزل میں دکنی اور فارسی روایات کے ملاپ سے سلاست کی ایک نئی شکل بنتی ہے۔ تاریخی اعتبار سے یہ غزل سترھویں صدی کے نصف اول کی معلوم ہوتی ہے۔ اس دور میں گول کنڈہ میں بھی اس قسم کی غزل کا ملنا محال نظر آتا ہے۔

شوقی کو فارسی غزل کا عرفان تخلیقی سطح پر حاصل تھا۔ دکنی شعری روایت میں پابند رہتے ہوئے بھی وہ اس عرفان کو تجربے میں ڈھالنے کا فن خوب جانتا تھا۔ اس کی غزل انسان کے فطری جذبوں کو پیش کرتی ہے۔ وہ فارسی غزل کے مبالغہ آمیز جذبات سے گریز کرتا ہے۔

اس نے دکنی غزل کا جو پیکر بنایا اس میں ابتدا ہی سے فارسی غزل کی دیومالا کا وجود نظر آنے لگتا ہے۔ لیلیٰ، مجنوں، شیریں فرہاد، عشق، عشق بازی، زلف و رخسار، قامت، ناز و ادا، شمع، شراب، پیالہ، مومن، کافر، زاہد، ناصح اور زنجیر وغیرہ کے تلازمات اور تصورات اس کی غزل میں مسلسل ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے ہاں غزل کا ”مذہب عشق“ بھی ہے۔ مذہب عشق کی رسمیں، روایات اور قواعد اس کی غزل میں موجود ہیں:

تجہ نین مانا جو کوئی نس جام سیتی کیا غرض
تجہ زلف کا کافر بنے اسلام سیتی کیا غرض

تجہ چک پلک تروار کر مجھ تن کے کئی ٹکڑے کیجئے
تجہ عشق نے کافر کیا کاں کی مسلمانی ہنوز

شوئی ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوئے
اس مذہب کفار میں تیری مسلمانی کدر

عشاق کے مذہب نے قبلہ مجازی نہیں روا
قبلہ حقیقت کا یہی دیدار تج دلدار کا

آخری دو اشعار کو دیکھ کر یہ التباس ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے شمالی ہند میں لکھے گئے ہیں۔ ان اشعار کا نہ صرف اسلوب بلکہ ان کے شعری مضامین پر بھی شمالی ہند ہی کا گمان گزرتا ہے۔ اگرچہ یہ اشعار شمالی ہند میں اردو کی باقاعدہ ادبی روایت کے آغاز سے بہت پہلے کہے گئے ہیں۔

شوئی میں حیرت انگیز طور پر چند ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جو عہد جدید کے شعری اسلوب کے مطابق ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے دلی کی روح وقت سے پہلے بولنے لگی ہے:

از ہند تا خراساں خوش بو ہوا ہے عالم
وہ شاہ مشک بو کا گل پیرہن کہاں ہے

دکنی شعری روایت کا بنیادی موضوع مسرت و انبساط ہے۔ اس شاعری میں ایک والہانہ سرخوشی کی نشاط جو کیفیت ملتی ہے۔ یہی روایت حسن شوئی کی ہے۔ دکنی شاعری بصیرت، فکر اور داخلی دنیا کے اساسی تجربات سے عاری رہی اور یہی صورت حال حسن شوئی کے ہاں بھی ہے۔

نصرتی

(م ۱۶۷۴ء)

دکن کی عجب بخت در خاک ہے
کہ جس چچ تجھ خواب کہ پاک ہے

بھگت کرسی ہے کرسی مری
چلی آئی ہے بندگی میں تری

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی مدح میں یہ اشعار کہنے والا شاعر بیجاپور کی بزم شاعری کے دورِ آخر سے تعلق رکھتا ہے اور آج بھی بیجاپور کے گمینہ باغ کے ایک خاموش گوشے میں اس کی قبر موجود ہے۔ یہ بیجاپور کا ملک الشعراء مقرر ہے۔

نصرتی کو دبستان بیجاپور کی شعری روایات کا حاصل اور نقطہ تکمیل سمجھنا چاہیے۔ اس نے ایک ایسے دور میں جنم لیا جب بیجاپور میں ادبی اور تہذیبی روایات کا معیار پختہ ہو چکا تھا۔ اور دبستان بیجاپور کے امکانات کی دنیا واضح ہو چکی تھی۔ نصرتی وہ شاعر ہے کہ جس نے شعری تجربات کی دنیا کو نہ صرف استحکام بخشا بلکہ اسے نئے تجربات کی دولت سے مالا مال بھی کر دیا۔ اپنی ذات میں وہ ایک بڑا شعری نابغہ تھا۔ ماضی حال اور مستقبل پر اس کی گہری نظر تھی۔

نصرتی کی صورت میں دبستان بیجاپور کے بہترین شعری اسالیب کا تعین کیا جاتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ نصرتی کی شکل میں دبستان بیجاپور کے مجموعی شعری تجربات کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ بڑا شاعر وہی ہے جو اپنے عہد کی آواز بن جاتا ہے اور اس آواز میں اس کے عہد کا ادبی شعور بولتا ہے۔ علی عادل شاہ ثانی کے دور تک پہنچتے پہنچتے بیجاپوری دبستان نے جو روایات قائم کی تھیں وہ نصرتی کی شکل میں یک جا ہو جاتی ہیں۔

مغل عساکر کے اثرات، سیاسی و تہذیبی تبدیلیوں کی نمود اور زبان کے داخلی بہاؤ اور اس کی داخلی نشوونما کے سبب نصرتی کی زبان دبستان بیجاپور کی قدامت پسندی پر زور نہیں دیتی اس کے ہاں لفظوں کا داخلی بہاؤ موجود ہے۔ وہ زبان کے سماجی عمل سے آنکھیں بند نہیں کرتا۔ اسے فطری عمل سمجھتے ہوئے استعمال کرتا ہے۔

بیجاپوری دبستان میں ایک طرف تو داخلی طور پر اسلوب کے اندر تبدیلیوں کا عمل جاری تھا اور زبان کے سماجی عمل کے مطابق اس کی بقا کے لیے ایسا ہونا بھی ضروری تھا۔ مگر تبدیلیوں کا یہ عمل بہت ست تھا۔ زبان اس عہد کے سب سے موثر شعری اسلوب یعنی فارسی کوست روی سے اپنانے کی طرف مائل تھی۔ البتہ صوفیانہ ادب میں فارسی لغت کا استعمال ایک ضرورت کے تحت رائج ہو رہا تھا۔

بیجاپوری اسلوب میں خارجی طور پر تبدیلیوں کا سلسلہ مغلیہ عساکر کی بدولت ہو رہا تھا۔ یہ سلسلہ شاہجہاں کے دور سے زیادہ موثر ہوا کیونکہ مغل عساکر کے بہ کثرت حملوں نے اس سرزمین کو بری طرح متاثر کیا تھا۔ اس کے بعد اورنگ زیب کے حملوں کے تسلسل سے بیجاپوری ریاست تھر تھرانے لگی تھی۔ اور اس کے اثرات ہمیں بیجاپوری دبستان میں سب سے زیادہ اثرات نصرتی ہی میں نظر آتے ہیں۔

نصرتی نے اپنی عشقیہ مثنوی ”گلشنِ عشق“ میں فارسی شعری لغت کی طرف اپنے جھکاؤ کا ذکر کیا ہے۔ وہ فخر سے یہ کہتا ہے کہ اس نے کئی شعر کو فارسی بنا دیا ہے۔ مثنوی کے آخری حصہ میں نصرتی اپنے شعری تصور کی وضاحت کرتا ہے اس لیے ہم یہاں درج کرتے ہیں:

معانی تجے اس میں دس دس دے
نہ بجیا تو کیا غم اگر بے تمیز

نہ ہو جاں سچ یک نزاکت کے
خن دلی جو ہو عارفان پاس چیز

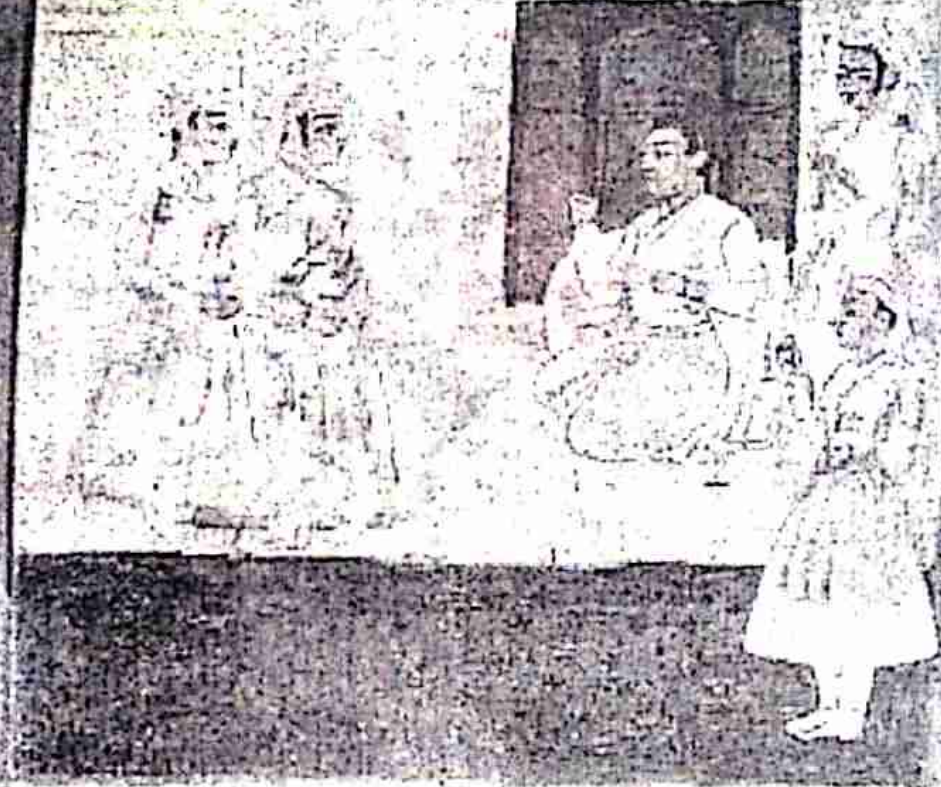
کہے شعر تو ہو وہ سحرِ حلال
وگر نہ دم خر کر اشعر ہے
گلا دل کوں ہر بول رنگیں کیا
رکھیا ہوں سوڈو وگر کوں کاڑی کے اوٹ
رکھیا بھر سمندر کوں یک جام میں
عمارت اُچایا ہوں خوش مایہ دار
ہر یک بیت ہے یک محل جانشیں
کیا شعر دکھنی کوں جیوں فارسی
دھرے فخر ہندی پر مدام
نیکتے ہیں لیا فارسی سوں سنور
کھیا شعر ایسا دونوں فن ملا
جو ہندی نے بی کہیں دل سوں ہاں

ہنر بہت باریک ہے لے سنبھال
قواعد سوں کیس شعر سو شعر ہے
جو ج بات کا قدر سنگیں کیا
مرے ہر بچن ہیں معانی کے موٹ
نک آیا ہوں جاں سحر کے کام میں
ہنر کا ملا موپ لے مایہ دار
ہر یک داستان بوستاں دل مگزیں
معانی کی صورت تے ہو آر سی
قصاحت میں مگر فارسی خوش کلام
وگر شعر ہندی کے بعضے ہنر
میں اس دو ہنر کے خلاصیاں کوں پا
دیویں داد سن فارسی شعر داں

”گلشن عشق“ ۱۶۵۸ء-۱۰۶۸ھ میں نھرتی نے اپنے اسلوب کے لیے جس اعلان نامہ کا ذکر کیا ہے وہ
س دبستان میں زبان کے داخلی عمل کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس اعلان نامہ کے پس منظر میں مغل عساکر اور
ثقافت کا سایا صاف طور پر نظر آتا ہے۔ لہذا نھرتی کے ہاں بیجا پور کا دبستان جن لسانی تبدیلیوں سے گزرتا
ہے اس زمانے کے تاریخی شعور کی روشنی میں پرکھنا چاہیے۔ اس عہد میں تاریخ ایک فیصلہ کن موڑ پر آچکی تھی۔
لی منزل اس سے قبل کی ہے اس نے اپنی خالص مقامی روایت کے مطابق خارجی اثرات کا انجذاب قبول کیا
یہ بات ظاہر ہے کہ وہ ایک حد تک ہی تبدیلیوں کے عمل کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ اس نے تاریخ
لے ہوئے ادوار سے پہلے مقامی شعری روایت کو آخری سہارا دیا تھا۔ اور شاید یہ بات نھرتی بھی جانتا ہو گا کہ
نریاست اور ادب کا سقوط نزدیک کی بات ہے۔

نھرتی کی شاعری کو تاریخ کے اس شعور کے حوالے ہی سے سمجھنا چاہیے۔ اور یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ
بد کی ادبی روایات کی تکمیل کس طور پر کرتا ہے اور خود اپنے عہد کو کس طرح اپنی تخلیقی بصیرت عطا کرتا ہے۔
ساکار نامہ ہے جو نھرتی کو نھرتی بناتا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں کہ جن کی بدولت آج بھی وہ تاریخ
کے ادراک پر کھڑا ہمیں متاثر کر رہا ہے۔

نھرتی کے ادبی کارناموں میں سب سے پہلے ہمارا تعارف اس کی عشقیہ مثنوی ”گلشن عشق“ سے ہوتا
ہے مثنوی ۵۹-۱۶۵۸ء-۱۰۶۸ھ میں مکمل ہوئی تھی۔ گلشن عشق کی کہانی اس عہد کی دیگر کہانیوں سے مختلف
ہے۔ کہانی کے کردار، واقعات، حادثات، ارتقا اور انجام مروجہ روایتی کہانیوں جیسا ہے۔ اس عہد کی تمام



برس چارو بچارو نہا و ناس
 کور و خانہ بھر عرنا کا
 کہیں علم کی ابرق ہو نہ انت
 یکا سنے تکرار نہ کی ہنر
 کا ہم عجب ہر دھات کا
 سوہرہ درمیں سپرد دعا

سو موفی میں یلانی مسلک کوں
 ہر ایک موسیٰ تر فوج کوں
 دھڑائی مکی سپہ میں مگر
 ہوا انساؤ زمین ستر
 ہوا اسی مشہور تر فوج کا
 انساؤ لکھ جاز عین ہوا

بی بی خانم نے یہ شعر لکھا ہے
 جو اس وقت لکھا گیا تھا کہ
 اس وقت اس کا حال یہ تھا
 کہ اس کا دل بہت دکھ رہا تھا
 اور اس کی طبیعت بہت خراب تھی
 اس لیے اس نے یہ شعر لکھا ہے
 جو اس وقت لکھا گیا تھا کہ
 اس وقت اس کا حال یہ تھا
 کہ اس کا دل بہت دکھ رہا تھا
 اور اس کی طبیعت بہت خراب تھی

نصرتی کی "گلشن عشق" کا ایک ورق

کہانیوں میں دیومالائی اثرات کا تانا بانا یکساں طور پر نظر آتا ہے اور کوئی بھی اچھی کہانی اس دیومالائی تانے بانے کے بغیر مرتب نہ ہو سکتی تھی۔ کیونکہ اس عہد کی سائنسی دیومالائی واقعات کے بغیر آگے بڑھنے کے لیے تیار نہ تھی۔ اور بقول جوزف کمپبل (Joseph Campbell) دیومالائی حیثیت تو خامروں (Emzymes) کی سی تھی جو انسانی جسم سے خود بخود پیدا ہوتے ہیں۔ عہد وسطی کا یہ معاشرہ ان خامروں (Emzymes) کے بغیر زندہ ہی نہ رہ سکتا تھا۔ یہ اس کے جسم اور روح کے لیے یکساں طور پر ضروری بن گئے تھے۔ چنانچہ نظامی کی مثنوی ”مقدم راؤ پدم راؤ“ سے لے کر دکن کی اس آخری بڑی عشقیہ مثنوی ”گلشن عشق“ تک معاشرہ دیومالائی داستانوں کے خامروں میں تخلیقی قوت حاصل کر رہا تھا۔ ان داستانوں کا لامحدود متخیلہ انسانی تخیل کے ان حد منطوقوں کی طرف مسلسل سفر کرتا رہتا تھا۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان داستانوں کی ساخت بار بار دہرائی جانے والی طرزوں (Recurrent Patterns) پر استوار کی جاتی تھی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ یہ دہرائی جانے والی طرزیں عہد وسطی کی انسانی سائنسی کے لیے سب سے زیادہ دل پسند قرار پا چکی تھیں اور انسانی متخیلہ کی تمام ضروریات ان سے پوری ہو جاتی تھیں۔

”گلشن عشق“ کو اسی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ کہانی کا راجہ بانجھ ہے۔ ایک درویش کے دیے ہوئے پھل سے وہ تخلیق کے عمل میں کام یاب ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ایسی داستانوں کے بار بار دہرائے جانے والے سانچوں کے مطابق پیش گوئی کی جاتی ہے کہ چند رہ برس پورے ہونے سے بیشتر شہزادہ منوہر کسی آفت سے دوچار ہو گا۔ چنانچہ ایسا ہوتا ہے اور اُسے پریاں اڑا کر مہار س نگر کے راجہ دھرم راج کی شہزادی مدالیتی کے ساتھ سلا دیتی ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور عاشق ہو جاتے ہیں۔ پریوں کی بہ دولت قصبے میں اس گھڑی بحر ان پیدا ہوتا ہے جب پریاں شہزادہ منوہر کو اٹھا کر اس کے ملک میں چھوڑ آتی ہیں۔ دونوں عشق کی آگ میں جلتے ہیں۔ اس موقع پر شہزادہ منوہر داستانوں کے دہرائے جانے والے مقبول نمونوں کے مطابق شہزادی کی تلاش میں نکلتا ہے۔ پرانی داستانوں میں ہیر د کے لیے مہماتی مصائب سے گزرنا لازم تھا۔ اسے سخت کوشی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ بہت سے ممکنہ حادثات اور مصائب سے گزر کر وہ ایک صحرائے آتشیں کو عبور کر کے آگے بڑھتا ہے اور ایک بار پھر داستانی روایت کے مطابق غیب سے مدد آتی ہے۔ ہر آفت اور مشکل میں انسانی سائنسی غیبی مدد کے ظہور کی منتظر رہتی تھی۔ چنانچہ ایک بزرگ کا ظہور ہوتا ہے۔ جو اسے آفات سے بچنے کے لیے ایک چکر دیتا ہے اور اگلی منزل کے لیے رہنمائی کرتا ہے۔ اگلی منزل ایک بہت بڑا باغ تھا۔ ”باغ“ علامتی طور پر انبساط کی علامت بن جاتا ہے۔ جہاں وہ ایک نازنین سے ملتا ہے۔ جسے ایک دیو نے قید کر رکھا ہے۔ دونوں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ نازنین چنپاوتی ہے اور مدالیتی کی گہری سہیلی ہے۔ یہاں ایک بار پھر پرانی طرز کو دہرایا جاتا ہے اور شہزادہ منوہر روایتی ہیرو بن کر ظالم دیو کو ہلاک کر دیتا ہے۔ اور چنپاوتی کے ساتھ کنچن نگر پہنچتا ہے جہاں چنپاوتی کا باپ سور مل راجہ ہے۔ وہاں منوہر کی بہت قدر و منزلت ہوتی ہے۔ اب چنپاوتی کی ماں رابطہ کا ذریعہ بنتی ہے۔ وہ مدالیتی کو اپنے محل میں بلا کر منوہر سے ملا دیتی ہے۔ جہاں دونوں داؤ عیش دیتے ہیں۔ چند دنوں بعد مدالیتی کی ماں دونوں کو عیش کے عالم میں دیکھتی ہے اور ناراض ہو کر مدالیتی کو ایک منتر پڑھ کر طوطی بنا دیتی ہے۔ کایا کلب کے اس

عمل سے دونوں کے درمیان ہجر و فراق کا دوسرا دور شروع ہو جاتا ہے۔ طوطی اڑتے اڑتے شہزادہ چندر سین کے ہاتھ لگتی ہے جو اسے پیار کرنے لگتا ہے۔ طوطی کو ہر وقت غم و الم میں غرق دیکھ کر وہ اس کا راز پوچھتا ہے طوطی غم الفت بیان کر دیتی ہے۔ داستان کے اس مقام سے اب دوسری مہم چندر سین شروع کرتا ہے اور مد مالیتی کے دیس مہار س نگر میں جا پہنچتا ہے جہاں اس کے باپ کے محل میں پہنچ کر اس کا جادو اتارا جاتا ہے اور وہ دوبارہ شہزادی بن جاتی ہے۔ اس کا عشق اسے اب بھی دیوانہ بنائے رکھتا ہے۔ چندر سین شہزادہ منوہر کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اور اس کے ماں باپ تک جا پہنچتا ہے اور ساری داستان سنا دیتا ہے۔ شہزادہ منوہر جنون کی حالت میں گم ہو گیا تھا اسے ڈھونڈا جاتا ہے اور مہار س نگر میں دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ اور اس کے بعد چنپاوتی اور چندر سین بھی اس رشتہ میں منسلک ہو جاتے ہیں۔

”گلشنِ عشق“ کے اس قصے کی یہ بات بہت دل چسپ ہے کہ شہزادہ منوہر اور شہزادی مد مالیتی کے درمیان عشق محض حادثاتی طور پر پیدا ہوتا ہے۔ یہ ان کی چاہت کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس عشق میں پریوں کا وسیلہ شامل ہے۔ دوسری بار وہ حادثاتی طور پر چنپاوتی سے ملتا ہے جو منوہر اور مد مالیتی کے درمیان عشق کا رابطہ بحال کرتی ہے اور تیسری بار یہ چندر سین ہے جو گمشدہ منوہر کو تلاش کر کے عشق کے پرانے رشتے کو نہ صرف بحال کرتا ہے بلکہ اسے امر کر دیتا ہے۔

مثنوی کا قصہ ایک فطری بہاؤ کی طرح رواں دواں نظر آتا ہے۔ اس میں قصے کے واقعات کی نشوونما بھی ایک خود کار بہاؤ کی طرح جاری رہتی ہے۔ کہانی کہیں رکتی ڈولتی یا ڈگمگاتی نہیں۔ واقعات کڑی در کڑی بحسن و خوبی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اور ہر بار آگے بڑھ کر ایک نئے سلسلہ واقعات سے منسلک ہو جانے کا عمل جاری رہتا ہے۔ اور یہ کسی اچھی مثنوی کی شناخت کا معیار بھی ہے۔ قاری کی دل چسپی برقرار رہنا، گزشتہ واقعات سے مسحور ہوتے ہوئے اگلے واقعات میں جذب ہونے کا خطر رہنا۔ قاری کی تسخیر کا یہ فن نقرتی اچھی طرح سے جانتا ہے۔ اس نے بلاوجہ قصہ کو طول بھی نہیں دیا۔ جیسا کہ اس قسم کے قصوں میں عام طور پر طوالت کی گراں باری سے قاری بیزار نظر آتا ہے۔ اس نے منوہر و مد مالیتی کی مروجہ داستان سے ہٹ کر چنپاوتی اور چندر سین کے کردار کا قصہ میں اضافہ کیا ہے۔ مگر اسے کسی طور پر بھی اضافی نہیں کہہ سکتے۔ یہ دونوں کردار قصے کو نہ صرف متحرک کرتے ہیں بلکہ ان ہی کی بہ دولت قصہ میں ربط پیدا ہوتا ہے اور قصہ بالآخر ان کرداروں کے عمل سے انجام پذیر بھی ہوتا ہے۔ نقرتی اگر چاہتا تو شہزادے منوہر کی مہمات کو طول دے سکتا تھا۔ بیشتر مثنوی نگار ہیر و کولامتا ہی مہمات میں پھنسا کر قصے کو طویل کرتے رہتے تھے، لیکن نقرتی نے یہاں بھی مہماتی عمل کو حد توازن ہی میں رکھا ہے۔ اور ان تمام اوصاف کے باعث ”گلشنِ عشق“ ایک دل چسپ قصہ کی مثنوی بن جاتی ہے۔

عشق و رنگینی کی وہ دنیا جو بیجاپور میں شاہی اور گول کنڈہ میں محمد قلی قطب اور وجہی و غوامی میں موجود ہے، نقرتی کے ہاں نہیں ملتی۔ وہ ان کے مقابلے میں سادگی کی طرف مائل ہے۔ وہ وجہی کے جنس انگیز عشقیہ منظر تخلیق کرنے کی طرف بھی توجہ نہیں دیتا۔ نقرتی کے ہاں بیجاپور کی پر تعیش و پر نشاط محفلوں اور خوش باش و رنگین

زندگی کے اثرات کم کم نظر آتے ہیں۔ مدامالیتی کا سراپا جو نقرتی نے بنایا ہے وہ زیادہ دل کش نہیں ہے۔ مروجہ روایتی تشبیہات سے سراپا میں رنگینی پیدا نہیں ہو سکی۔ چونکہ وہ مزاج کا رنگین ہے۔ اس لیے اس نے صرف روایت نبھانے کے لیے یہ کام کیا ہے۔ سراپا میں جب تک بدنی حساسیت کا مس نہ ہو گا وہ موثر نہ ہو سکے گا:

اچنبک چھیلی صدف سی کرن	جہیں راز کے جس میں درعدن
بھواں طاق دھپک کے سارے دسیں	دلاں چیرنے جفت آری دسیں
سکندر کے درپن دونوں چک اہیں	دیکھن دل کوں دل عین عینک اہیں
لگیں کیوں نہ یو گوہراں بے نظیر	دھسیں ات بزرگی سوں سینے کوں چر
سدنگ دھار کھنڈے کی ناسک نول	چنے کی کلی زرد رو جس اگل
منور سرنگ گال خوش شان کے	مگر ہیں وہ صفی زر افشان کے
ہوا ہے کل اس رخ پہ سہنے کوں جم	امیر جہش جیوں کہ شاہ عجم
لبد تنگ یا قوت کا ہے ایارغ	دھرن ہار لالے سوں لالہ پہ داغ
دسن داب را کھیں ثوابت پہ آن	کہنا اس کوں کس دھات ہیریاں کی کان
سرنگ نرم و نازک زباں سار کی	نہیں کوئی بی مہکتوی سو گل ناری
بلوریں پیالے کی بے شک ذقن	گلا زعفران پر صراحی نم

یہاں حسن کی تشبیہوں اور تمثالوں کا ایک میلہ تو ضرور موجود ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے پیچھے جذبے احساس یا تخیل کی حرارت نہیں ہے۔ اس لیے یہ تشبیہیں اور تمثالیں ہمارے اندر جذبے اور احساس کا رنگ پیدا نہیں کر سکتی ہیں۔ حتیٰ کہ ہمارا احساس جمال بھی ایک معمولی سطح تک ہی ان سے متاثر ہو سکتا ہے۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ نقرتی جمالیات کی ان جسی کیفیات اور تصورات سے دور ہے کہ جن کے وجود سے دکن کے شعری دبستانوں میں رنگ و آہنگ کی تابانی حسن کی فسوں سازی اور پر نشاط و رنگین مرقعوں کا جم غفیر نظر آتا تھا۔ اس اعتبار سے نقرتی کا مزاج دکن کی نشاطیہ روایت سے مختلف ہے۔ نقرتی نے جہاں شہزادہ اور شہزادی کا پہلا ملاپ دکھایا ہے وہاں بھی وہ بہت سنبھل سنبھل کے چلا ہے شاید وہ اخلاقی قیود کا حد درجہ اسیر تھا۔ اس نے منور اور مدامالیتی کی شب عروسی کی جو منظر کشی کی ہے وہ استعارات کے بوجھ تلے دب کر رہ گئی ہے۔ اس طویل منظر کے دوران میں وہ صرف چند اشعار ایسے کہہ سکا ہے جو اس منظر کو جان دار بناتے ہیں ورنہ شب زفاف کو جس استعاراتی پیرائے میں بیان کیا ہے وہ جسی کیفیات سے عاری ہے جب کہ ”قطب مشتری“ میں شب زفاف کا منظر نامہ بھی استعاراتی ہی ہے مگر وہاں استعاروں کے اندر جسی کیفیات کا حرارت آمیز تاثر موجود ہے۔ جنسی اظہار کی کیفیات جو دکنی ادب میں اعلیٰ سطح پر ملتی ہیں نقرتی کے ہاں نہیں ہیں۔ شاید جنس کے بارے میں اس کا رویہ کچھ سرد سا ہے۔

مناظر فطرت کے بیان میں نقرتی کو کمال قدرت حاصل ہے۔ اُس نے جہاں جہاں بھی ایسے مناظر کی طرف رجوع کیا ہے وہاں نہایت جذب و انبساط سے مناظر کی تمثالیں بنائی ہیں۔ فطرت کے کھلے ہوئے سینے کو دیکھ

کر وہ رنگ و آہنگ کی ایک دنیا لفظوں میں آباد کر دیتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں وہ اپنی تمثال سازی کا فن بھی دکھاتا ہے۔ ”گلشن عشق“ میں درویش کا باغ ہمارے سامنے کئی رنگ کی تمثالیں پیش کرتا ہے۔ فترتی سب سے پہلے مرئی تمثالیں بناتا ہے۔ چمن میں پانی کے حوض یوں معلوم ہوتے ہیں جیسے ہرے طبق پرے سے لبریز پیالے — اور چمن میں درختوں کی جانب پانی نہیں بہہ رہا تھا بلکہ جام شراب لبریز ہو کر بہنے لگا تھا اور اسی شراب کی مستی سے چمن کے پیڑ مدہوش ہو کر جھوم رہے تھے۔ کنول کی سہانی کلیاں دیکھ کر لگتا تھا کہ چینی کے شیشوں میں رنگین شراب بھری ہو۔ باغ کی زمین خوب صورت پیالیوں سے بھری تھی:

سہیں حوض پر ہر چمن میں ہرے	طبق سبز میں جام جیوں سے بھرے
بھتا تھا نہ چمن میں چو گرد آب	وہ لبریز تھا جام تے نس شراب
وہی ہو ہر یک زکھ کے تن میں اثر	مستی ہو کے جھلتے اتھے ات بے خبر
سہاویں کلیاں یوں کنول کیاں سرنگ	کوہیاں چمن کیاں سے بھریاں رنگ
پیالیاں سوں خوش چھٹی جا بجا	رکھے بزم سے بھر ہو ساقی صبا

یہاں پہنچ کر مرئی تمثالیں یک دم سمعی تمثالوں میں بدلتی ہیں اور ہواپتوں کے دف پر نغمہ سرا ہوتی ہے۔ اور کونکوں کی تانیں اڑنے لگتی ہیں:

ہو مطرب پون برگ کا دف بجائے	پیپھا و کونل نول تان اوچائے
سو سرخاں دیویں کھینچ سرخوش گلا	کریں کوک کوک کے دلاں جلا
خوش آواز کجشک مل چھپ سوں سب	کلیاں کے بندھے رنگ ہر زکھ کوں تب

مرئی اور سمعی تمثالوں کے بعد منظر نامہ پھر بدلتا ہے اور اب ہمارے سامنے منظر میں حرکت پیدا ہوتی ہے:

لگیں ناچنے مور ہو بے خبر	کریں حال لوٹن نکل رقص پر
ہوا دھر کیوتر کو لائیاں میں آئے	پراں جوڑتا تالیاں سوں دستک بجائے
ادک فاختیاں کے دلاں ہو کے چاک	اچادیں ہر یک دم وحدت کی ہاک

فترتی جب شہزادے منوہر کے لیے بنے والے نئے باغ کی تعمیر کا نقشہ کھینچتا ہے تو اٹھارھویں صدی میں لکھی جانے والی مثنوی ”سحر البیان“ کا یہ منظر فوراً نظروں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔

ع دیا شہ نے ترتیب اک خانہ باغ

یہی کیفیت مدالتی کے محل کی ہے اور اسی قسم کا منظر نامہ ”باغ فرح بخش“ کا ہے۔ جہاں منوہر اور مدالتی

کا دوسری بار وصل ہوتا ہے۔

بیجاپوری دبستان کے اسلوب شعر پر عام طور سے قدامت پسندی کا گہرا اثر دکھایا جاتا ہے۔ اور یہ بات اپنے طور پر حقیقت پر مبنی بھی ہے۔ بیجاپوری شعرا کے ہاں اسلوب میں تبدیلیوں کا عمل بہت سست رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی کی شعری لغت بڑی سست روی سے بیجاپوری زبان میں سرایت کرتی رہی ہے۔ اس کی وجہ مقامی زبانوں سے محبت بھی ہے اور قربت بھی۔ اور ان کا غلبہ بھی۔ بیجاپوری دبستان شاعری میں فارسی شعری روایت کے اثرات اگر ہوئے بھی تو وہ گول کنڈہ کے توسط سے۔ داخلی طور پر بیجاپور کا اسلوب شدت سے مقامی رنگوں کی طرف مائل رہا۔

بیجاپوری دبستان میں نعتی آخری بڑا شاعر ہے کہ جس نے اس مقامی اسلوب کی قدامت پسندی کی جگہ واضح طور پر فارسی شعری لغت کا استعمال کر کے زبان کے دبے دبے اسلوب کو یک دم ایک وسیع شعری فضا میں سانس لینے کا موقع دیا۔ فارسی کی شعری لغت اس کی شاعری کی داخلی بنت میں بالکل فطری طور پر کار فرما ملتی ہے۔ مقامی اور فارسی لغات کے امتزاج سے اس نے دکنی اسلوب کو نہ صرف وسعت دی بلکہ اسے اپنی تخلیقی عمل کی شکل عطا کی۔ شاید بیجاپوری دبستان میں فارسی لغت کو وسعت دینے میں کچھ جھجک تھی۔ نعتی کی دلیرانہ تخلیقی کاوشوں کے سبب یہ جھجک بھی جاتی رہی۔

نعتی کے ہاں مقامی شعری اسلوب اور فارسی لغت کی امتزاجی شکلیں دیکھنے کے لیے "مکمل عشق" دیکھیے۔ جہاں دونوں اسالیب کا استعمال ایک فطری تخلیقی بہاؤ کی شکل میں ملتا ہے اس میں مقامی شعری روایت بھی ہے اور اسلوب کی ایک نئی روایت کی شہادت بھی ملتی ہے۔ اور یہی شعری روایت نعتی کے بعد دکنی شعرا میں مزید تبدیلیوں کے عمل سے گزرتی ہے:

فرح بخش یک سبز تر باغ تھا	فلک کوں ہر اک پھول جس داغ تھا
سمنیں عکس سوتس منور چمن	ستارے بھریا ہو ہریا یو لگن
بنفشہ دھڑی لالہ لعل بتاں	سربگ مال جیسے گل ارغواں
مدن مد اثر کے مدن بان جام	مین مد مستیاں کی سو زگس تمام
اتجھے جمعہ خوباں پہ ریمیاں گراں	لیا پیچ خوش پنچہ دلبراں

عروسی محل سرخ دیتا ہے زیب	کے ہیں سو آرائش دل فریب
لگا جا بجا نور تن شب چراغ	دیے ہیں سو افلاک کے تن پہ داغ
ستوں 'سقف و دیوار و پردیاں کو سب	رنگ آمیز سب سے تماشاں عجب

یہ بات قابل ذکر ہے کہ گول کنڈہ کے مقابلے میں بیجاپور میں رزم نامے زیادہ لکھے گئے جیسے شوقی، رستمی اور نعتی کے رزم نامے مشہور ہوئے۔ نعتی کا بنیادی کام رزم نامہ ہی میں ہے۔ اکبر کے زمانے ہی سے یہ ظاہر ہو گیا تاکہ مغل بادشاہ دکن پر نظریں جمائے بیٹھے ہیں۔ اکبر کے زمانے میں مغلوں کا پہلا سفارت کار عین الملک شیرازی

۷۶-۱۵۷۵ء/۹۸۳ھ میں بیجاپور پہنچا تھا۔ اس نے علی عادل شاہ اول کو شمالی ہند میں اکبر کی طاقت سے مرعوب کیا اور سفارتی رابطہ قائم کرنے کے لیے کہا۔^{۲۸} ۱۵۹۰ء میں اکبر نے گول کنڈہ، بیجاپور، خاندیش اور احمد نگر کو اپنی حاکمیت اعلیٰ تسلیم کروانے کے لیے سفیر ارسال کیے مگر دکنی ریاستوں نے اکبر کے اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ تسلیم نہ کیا۔ چنانچہ اکبر نے شہزادہ دانیال کی سرکردگی میں دکن کی طرف لشکر کشی کا حکم دیا۔^{۲۹} اس کے بعد جہانگیر کے عہد سے اورنگ زیب کے دور تک دکن مغلوں کی عسکری سرگرمیوں کا نشانہ بنا رہا۔ ان عسکری سرگرمیوں کے باعث دکنی ریاستوں میں جنگی سماں پیدا ہو گیا تھا۔ آئے دن کے حملوں نے ہمہ وقت جنگ کی فضا پیدا کر دی تھی۔ چنانچہ بیجاپور کے رزم نامے اسی پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ رزم ناموں میں سب سے اہم اور برتر نام نصرتی کا ہے۔

اکبری دور میں مغل عساکر کی دکن کی طرف پیش قدمی کے بعد جہانگیر اور شاہجہاں کے دور میں فتوحات کا سلسلہ جاری رہا۔ خاندیش اور برار کے بعد احمد نگر پر فوج کشی کی گئی۔ مغل عساکر کو یہاں چاند بی بی جیسی دلیر خاتون کا سامنا کرنا پڑا جس نے مغل افواج کے اعلیٰ ترین جرنیلوں کو ناک چنے چبوا دیے تھے۔ مگر ۱۶۰۰ء/۱۰۰۸ھ میں قلعہ احمد نگر فتح ہو گیا۔^{۳۰} اور وہ فوجی سیلاب جسے چاند بی بی کی لافانی شجاعت اور عسکری رہنمائی نے روکا ہوا تھا۔ جنوب کی طرف بہہ نکلا اور بیجاپور کے درودیوار سے جا ٹکرایا۔ بیجاپور فوجی استحکام اور قوت کے اعتبار سے بہت مضبوط ریاست تھی۔ اس لیے تادیر مغلوں کے عسکری طوفان کا مقابلہ کرتی رہی۔

نصرتی کا بچپن اور عنوانِ شباب کا زمانہ محمد عادل شاہ کے دور سے تعلق رکھتا ہے۔ اور اس کی جوانی اور بڑھاپا علی عادل شاہ ثانی اور سکندر عادل شاہ (۱۶۸۶-۱۶۷۲ء) کے دور میں بسر ہوا۔ یہ وہ دور ہے جب مغلیہ سلطنت دکن میں پوری طرح توجہ مرکوز کر کے اپنے ناقص سیاسی اور فوجی عزائم کو پورا کرنے کے لیے تلی بیٹھی تھی۔ طویل عرصہ کی فوجی مہمات اور سیاسی کوششوں سے رفتہ رفتہ مغل شہنشاہی کے قدم سر زمین دکن میں جم گئے تھے۔ احمد نگر (۱۶۰۰ء) اور اسیر گڑھ (۱۶۰۱ء) کے قلعوں کی فتح کے بعد جنوب کی طرف جانے والے راستے فتح کی نوید دے رہے تھے۔ مگر اس کے باوجود ابھی تک حتمی برتری کا فیصلہ نہ ہو سکا تھا۔ مگر ۱۶۳۶ء میں اس کا بھی فیصلہ ہو گیا۔ جب شاہجہانی عساکر کے نہایت شدید حملوں سے بیجاپور کو شکست ہو گئی اور دکن میں طاقت کا توازن بدل گیا۔ بیجاپور نے بادل ناخواستہ مغلوں کی برتری تسلیم کر لی اور نقد و پیش کش شہنشاہ کو ادا کیا۔^{۳۱} اس معاہدے سے اگرچہ بیجاپور کو ہزیمت ہوئی مگر عادل شاہ نے اس کے بعد تقریباً بیس برس کا زمانہ خاموشی کے ساتھ ملکی حالات کو بہتر بنانے اور دفاع کی تیاریوں میں بسر کیا۔ جس کا بعد میں خاطر خواہ فائدہ ہوا۔

حقیقت یہ تھی کہ دکنی ریاستیں دل سے مغلوں کی برتری اور تفوق کو قبول نہ کرتی تھیں۔ جب مغل عساکر کا زور بڑھتا تو صلح ہو جاتی اور نذر و پیش کش کے وعدے بھی کر لیے جاتے مگر عملی طور پر عمل بہت کم ہوتا تھا۔ مغل شہنشاہ بھی وقفوں کے بعد ان ریاستوں پر فوج کشی کرتے تھے۔ دلی سے بہت دور دکن کے میدانوں اور گھاٹیوں میں شب و روز مغلیہ افواج کے حملے ہوتے رہتے تھے اور فتح و شکست کے سلسلے مسلسل جاری رہتے تھے۔ ہزاروں سپاہی مر جاتے تھے۔ آبادیاں ویرانوں میں بدل جاتی تھیں۔ قحط سالی کے باعث انسان مردہ جانور کھانے پر

مجبور ہو جاتے تھے۔ دکنی ریاستیں مغل عساکر کو پانی، رسد اور چارے سے محروم کرنے کے لیے سب کچھ تباہ کر دیتی تھیں۔ ”منتخب الملباب“ کے صفحات میں ان تباہ کاریوں کے نقشے آج بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔^{۳۲}

نہرتی نے اپنے بچپن سے اپنی موت ۱۶۷۳ء-۱۰۸۵ھ تک مسلسل جنگ و جدل کے مناظر دیکھے۔ اس نے بارہادیکھا کہ مغل عساکر نے بیجاپور کا محاصرہ کر لیا ہے اور اس نے بارہادیکھا کہ بیجاپور کی افواج نے کس حوصلے، شجاعت اور حکمت عملی سے شاہی افواج کو شکست دے دی ہے۔

یہ وہ پس منظر ہے جو نہرتی کو رزم ناموں کی طرف کھینچ کر لے گیا۔ اور وہ اردو کے قدیم دور کا سب سے بڑا رزمیہ نگار بن گیا۔

ایپک (Epic) میں کہانی ہوتی ہے جس میں فرضی مہمات، شجاعت، سفر اور دلیری کے واقعات ہوتے ہیں۔ مگر ”رزم نامہ“ تو کسی رزم کی تاریخ کی بنیاد پر لکھا جاتا ہے۔ اس میں تاریخی حقائق کے قریب رہ کر شعری کمالات دکھائے جاتے ہیں۔

نہرتی کا ”علی نامہ“ ایک خالص رزمیہ نظم ہے۔ اور اس رزمیہ کی بنیاد ٹھوس تاریخی واقعات و حقائق اور کرداروں پر مشتمل ہے۔ ”علی نامہ“ کے واقعات پر عظمت ہیں۔ قدم قدم پر شجاعت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہر ہر لمحہ جان خطرات میں نظر آتی ہے۔ دکن کے شدید پر خطر وسیع میدان، پہاڑ، گھاٹیاں اور دریا ملتے ہیں جہاں بڑے بڑے جنگ جو دہل جاتے ہیں۔

”علی نامہ“ میں جو رزم گاہ نظر آتی ہے اس میں ایک طرف علی عادل شاہ صف آرا ہے جس کے سامنے دکن میں مرہٹوں کی ابھرتی ہوئی طاقت سیواجی کی قیادت میں کھڑی ہے۔ بہت سی جنگوں میں سیواجی سے شدید مقابلوں کے حالات ملتے ہیں۔ پھر اس رزم گاہ میں شمال کی بڑی طاقت مغل حکومت کی سپاہ دکن کو روندنے کے لیے آگے بڑھتی ہے۔ خاندیش اور احمد نگر کی تسخیر کے بعد اب مغل عساکر کی چاب بیجاپور کی فصیلوں تک سنائی دیتی ہے۔ مغلوں سے لڑائیوں میں بیجاپور کی فوج نہ صرف اپنا دفاع کرتی ہے بلکہ مغل سپاہ کو کئی جنگوں میں شکست فاش بھی دیتی ہے۔ نہرتی نے علی عادل شاہ کے دور حکومت کے ابتدائی نو برس یعنی ۱۶۵۶-۱۶۶۵ء تک کے واقعات منظوم کیے ہیں۔

دکن کی ادبی تاریخ میں نہرتی کو جو چیز ایک اعلیٰ ادبی مقام عطا کرتی ہے وہ رزمیہ نگاری ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُس کی طبیعت رزم نامے سے گہری مناسبت رکھتی تھی۔ حسن و عشق کی واردات بیان کرنے میں وہ اپنے معاصرین یا محققین پر تفوق حاصل نہیں کر سکا۔ وہ اپنی ساری استادی کے باوجود عشقیہ کیفیات میں حسی تاثر اور جذباتی عموں کی اعلیٰ سطح پیدا نہ کر سکا۔ اس کی شاعری کی عشقیہ کیفیات اکتسابی نظر آتی ہیں۔ مگر جب وہ رزمیہ لکھتا ہے تو اس کا اصل جوہر سامنے آتا ہے۔ نہرتی بڑے منظروں اور بڑے واقعات کا شاعر تھا۔ اور وہ بذاتِ خود ان رزمیوں کا شاہد بھی تھا۔ اس لیے اس کی ذاتی شرکت اور اس کے مشاہدے سے ”علی نامہ“ کے رزمیہ میں مزید قوت پیدا ہوتی ہے۔ اس نے بیجاپور اور سیواجی و مغلوں کے درمیان ہونے والے محاربات کو صرف اپنے متخیلہ کی قوت سے نہیں

دیکھا ہے بلکہ وہ ان محاربات میں شامل رہا ہے۔

رزم نامہ کے لیے ایک پر زور متخیلہ اور ایک پر عظمت شعری لغت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ دونوں باتیں نصرتی کے ہاں نقطہ عروج پر ملتی ہیں۔ اس نے رزمیہ تمثالوں کے ذریعے میدان کارزار کی عسکری حیثیت بیدار کرنے میں پوری مہارت سے کام لیا ہے۔ گھوڑوں کی ٹاپوں اور جنگی دھماکوں کے بلند آہنگ شور سے جنگ کی شدت کا منظر نامہ بن جاتا ہے:

اوکر کرہ ٹاپاں تے دھرتی ہڈر
چکنے گئے ڈوگرہاں جیوں کنکر
گھوڑوں کے ٹاپوں سے زمین میں ایسا تہلکہ مچا
کہ چٹائیں کنکروں کی طرح کلپنے لگیں

دماے کریں بادلاں کو ندا
جواباں میں اترے فلک دھر صدا
دماے بادلوں کو آواز دے رہے تھے
جن کے جواب میں آسمان سے صدائیں آرہی تھیں

سنگن دھمدھمیاں کن دے بے شکوہ
بچے ہوں دسیں ان کے گوداں میں کوہ
آسمان دھموں کے آگے بے شکوہ نظر آتا تھا
پھاڑ ان کی گود میں بچے معلوم ہوتے تھے

نصرتی رزمیہ تمثالوں میں میدان جنگ کا جوش و خروش پیدا کرنے کے لیے لفظوں کے صوتی آہنگ سے بھی کام لیتا ہے۔ ”علی نامہ“ میں شروع سے آخر تک رزم کے صوتی آہنگ کی جھنکار اس کی شعری لغت سے نمودار ہوتی رہتی ہے۔ آج اگرچہ اس کی زبان بہت پرانی ہو چکی ہے۔ ہمارے لیے اسے روانی سے پڑھنا بھی دشوار نظر آتا ہے۔ اس لیے ہم لفظوں کی قدامت کے سبب ان کے زیر و بم سے پیدا ہونے والی صوتی جھنکار کو اچھی طرح محسوس نہیں کر سکتے۔ مگر نصرتی کا عہد جو اس شعری لغت سے مانوس تھا اس کے صوتی آہنگ سے بہ خوبی محفوظ ہوتا تھا۔ ”علی نامہ“ کے صوتی آہنگ میں ایک مسلسل پھیلاؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ یہ اسی طرح سے ہے کہ جیسے کوئی راگ اپنی ابتدائی منزلوں سے گزرتا ہوا پھیلتا جاتا ہے۔ ”علی نامہ“ کے اس صوتی آہنگ میں ایک فطری پھیلاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں شاعر تمثال در تمثال مناظر کی ایک دنیا تخلیق کرتا جاتا ہے۔ اس میں ایک طرف جہاں تمثالوں کے

ذریعے مرنی تصویریں ہمارے ذہن میں اترتی چلی جاتی ہیں وہاں ان تصویروں میں نامیاتی طور پر موجود صوتی آہنگ جذبے اور احساس کی سطح پر زید و دم پیدا کرنے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ لہذا ہم ایک طرف اگر کسی منظر سے متاثر ہوتے ہیں تو اس کے ساتھ اس منظر کا تاثر صوتی آہنگ کی صورت میں متشکل ہوتا جاتا ہے۔ نقرتی کی شعری ذہانت اس بات میں بھی ہے کہ اس نے نہایت چابک دستی سے ”علی نامہ“ کے لیے ایک رزمیہ صوتی بحر منتخب کی ہے۔ اس بحر کے آہنگ میں ایک مسلسل ابھار کی کیفیت بھی موجود رہتی ہے اور یہ کیفیت جوش و خروش کی مظہر بن جاتی ہے۔ نقرتی کے ان اشعار سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے:

کھناکھن تے کھڑکاں کے یوں شور اٹھیا
جو تن میں پہاڑاں کے لرزہ چھوٹا
تکواروں کی کھناکھن سے وہ شور اٹھا
کہ پہاڑوں کے تن بدن میں لرزہ پیدا ہو گیا

سلاحاں میں کھڑکاں جو دھننے لگے
آگن ہو رگت مل برنے لگے
تکواریں جو اسلحہ میں گھنے لگیں
تو آگ اور خون مل کر برنے لگے

بھرا نس کا کھڑکاں کی چنگیاں تے روپ
ہوا نرم چندنا سو سب گرم دھوپ
تکواروں کی چنگاریوں سے رات کا روپ ہی کچھ اور ہو گیا
اور نرم نرم چاندنی گرم دھوپ ہو گئی

ہوا پر شرابیاں کا ات کھیل تھا
اوڑے لہو سوتس آگ پر تیل تھا
ہوا پر شراروں کا تماشا نظر آتا تھا
اور لہو جو اڑ رہا تھا گویا آگ پر تیل کا کام دے رہا تھا

بیجاپور کے دیگر شعرا میں ملک خوشنود، کمال خاں رستی، شاہی، ہاتھی اور بحر تی کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔
یہ شاعر بیجاپور کی شعری روایت کو فروغ دینے میں برابر مصروف تھے۔ ان کی تخلیقات سے اس سر زمین کے

ادب کو مزید پھیلنے پھولنے کا موقع ملا تھا۔ ان میں سے ہر شاعر ایک جداگانہ خصوصیت کا حامل تھا۔ ملک خوشنود اور رستی کو ان کے شعری ترجموں کی وجہ سے شہرت نصیب ہوئی۔ ان دونوں شاعروں کے دکنی زبان میں ترجمے سے زبان مزید مالا مال ہوئی تھی۔ ملک خوشنود گول کنڈہ کا تربیت یافتہ غلام تھا۔ بیجاپور کے سلطان محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء-۱۶۷۷ء) کی شادی جب گول کنڈہ کی شہزادی خدیجہ سلطان سے ہوئی تو وہ شہزادی کے جہیز میں بیجاپور بھیجا گیا تھا۔ بعد میں اپنی خداداد صلاحیتوں کی بنا پر وہ محمد عادل شاہ اور خدیجہ سلطان کا منظور نظر ہو گیا تھا۔ اس کا کارنامہ خاص امیر خسرو کی مثنوی ”ہشت بہشت“ کا ”جنت سنگت“ کے نام سے ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ محمد عادل شاہ کے حکم پر کیا گیا تھا۔ ”جنت سنگت“ کا ترجمہ ۱۶۳۶ء-۱۰۵۶ھ میں مکمل ہوا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بیجاپوری اسلوب کے اندر داخلی طور پر تبدیلی واقع ہو رہی تھی اور خارجی طور پر یہاں مغلوں کی تہذیب و ثقافت اور فارسی زبان کے اثرات تیزی سے پھیل رہے تھے۔ ملک خوشنود کے ترجمہ میں یہ تبدیلی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ اب بیجاپور کا ادق اسلوب سنسکرت اور مقامی وجود سے بلند ہو کر فارسی کی شعری لغت کا تجربہ کر رہا تھا۔ خوشنود کا یہ اسلوب سادگی، سلاست اور روانی کی طرف سفر کرنے لگا۔ بیجاپور کے روایتی اسلوب کو لے کر ”جنت سنگت“ کا اسلوب نسبتاً نکھرنا ہوا نظر آتا ہے۔

اسی دور کا ایک اور شاعر کمال خان رستی ہے۔ جسے اردو کی سب سے طویل رزمیہ مثنوی ترجمہ کرنے کا اعزاز حاصل ہے۔ اس کی مثنوی ”خاور نامہ“ ابن حسام کے ”خاور نامہ“ کا دکنی ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ ۱۶۳۸ء-۱۰۵۹ھ میں ہوا تھا۔ ملک خوشنود کی مثنوی ”جنت سنگت“ اور رستی کے ”خاور نامہ“ کے اسلوب میں مماثلت ملتی ہے۔ دونوں شاعر اپنے عہد کے حوالے سے سادگی کی طرف مائل ہو رہے تھے۔ فارسی زبان کے اثرات سے ان کے ترجمے دل کش ہو رہے تھے۔ ”خاور نامہ“ ایک طویل مثنوی ہے۔ رستی نے اس مثنوی میں قدرتِ کلام اور شعری لغت کے ذخیرے کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ اس کا سب سے بڑا کمال بہت طویل مثنوی کا ترجمہ ہی نہیں ہے بلکہ اس کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ اس کے ترجمہ نے بیجاپوری اسلوب کو ایک آسان اور سلیس اسلوب کا رستہ دکھایا اور ترجمے کا اتنا بڑا کام کر کے یہ ثابت کیا کہ یہ نیا اسلوب نئے دور کی ادبی رہبری کا فریضہ سرانجام دے سکتا ہے۔

علی عادل شاہ ثانی شاہی بھی بیجاپوری ادبی روایت کا ایک اہم رکن ہے۔ ابراہیم عادل کی ”کتاب نورس“ اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات کو دیکھ کر یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ بیجاپوری روایت پر گول کنڈہ کی نسبت مقامی روایت کا غلبہ زیادہ ہے۔ کلیات شاہی کے ہندی کلام کا مواد یا اس کے مضامین محمد قلی قطب شاہ کی غزلیات سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ مگر فرق یہ ہے کہ شاہی نے یہ باتیں ”ہندی“ میں کہی ہیں جب کہ محمد قلی قطب شاہ نے دکنی میں۔ مقامی روایت کا لسانی اور تہذیبی اثر محمد قلی قطب پر بھی غالب ہے مگر اس کا کلام دکنی ہونے کے باوجود ابلاغ رکھتا ہے چاہے یہ مطلق ہی کیوں نہ ہو۔

یوں لگتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ اور علی عادل شاہ ثانی ایک جیسے نشاطیہ طرزِ حساس کے شاعر ہیں۔ اور ان کے لیے زندگی کے معنی مسرت و انبساط اور لطف و سرشاری کے مترادف ہیں۔ ان کے عشقیہ جذبات میں دکنی

عشق کا دل دھڑکتا ہے۔ اس میں تکلف، ناز و ادا اور اعلیٰ ترین نفاستوں کے ذکر کی جگہ ہندی مرد اور ہندی عورت کی جوانی، چاہت اور جذبہ نظر آتا ہے۔ اس 'ہندی کلام' سے ابھرنے والی عورت کے نقوش، رنگ اور سنگھار سے دکنی عورتوں کا سراپا ابھرتا ہے۔ شاہی کی ایک نظم "ایک محبوبہ" میں بھی سبائی، سونے کے زیوروں سے آراستہ دکنی عورت کا سراپا دیکھیے:

سونے کی صراحی سونے کا ہے جام
 سونا مگھول پتی ہے بھر بھر مدام
 چندر مک سکی کے ادھک پیار کا
 سونے کا ہے سیس پھول سرج سار کا
 سونے کیاں کلیاں کر کرن میں بھری
 سونے کی زنجیری گلے میں دھری
 سنا ہے سکی کا سونے سار کا
 سونا ہوو موتی گلے ہار کا
 سونے کا زرینا سونے کا ہے انگ
 سونے کا ہے ٹیکا سونے کی ہے مانگ
 سودھن جب سنوارے ہے پیچن کانگ
 سونا آسرن لگ دھر یا سیس چنگ
 کرم تچ پہ شاہی کا دستا ہے آج
 سونا کا آنچل اوت کرتی ہے لاج

پیار و محبت کی اس شاعری کی روایت قدیم ہندوستانی شاعری سے ملتی ہے۔ شاہی کی آواز میں چندڑی داس، ودیا پتی اور دوسرے شعرا کی بازگشت برابر سنائی دیتی ہے۔ اس بازگشت میں ہندوستانی عشق کا ایک اجتماعی تجربہ موجود ہے۔

بیجاپور کی تباہی ۱۶۸۶ء میں مغلوں کے ہاتھوں سے ہوئی۔ یہ تباہی ان سیاسی اور جنگی مہمات کا نتیجہ تھی جس کا آغاز اکبر اعظم کے دور میں ۱۵۷۶-۱۵۷۵ء سے اس وقت ہوا تھا جب اکبر نے علی عادل شاہ کے دربار میں اپنے سفیر عین الملک شیرازی کو بھیجا تھا۔ عین الملک نے عادل شاہ کو اکبر کی دوستی اور التفات و عنایات کے حصول کے لیے آمادہ کیا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب اکبر شمالی ہند کو مستحکم کرنے میں بے حد مصروف تھا۔ آئندہ برسوں میں پورا شمالی ہندوستان گرفت میں لے کر اب وہ دکن کی طرف متوجہ ہو رہا تھا۔ ۱۵۹۰ء تک شمالی ہند میں اس کی سیاسی حکمت عملی پوری طرح کامیاب ہو چکی تھی۔ چنانچہ ۱۵۹۱ء میں اس نے بیجاپور اور دیگر دکنی ریاستوں میں اپنے سفارت کار بھیجے جو ان ریاستوں سے ہندوستان میں اکبر کی حاکمیت اعلیٰ قبول کروانا چاہتے تھے۔ مگر دکنی ریاستیں اکبر کی حاکمیت

اعلیٰ کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہ تھیں۔ اکبر اعظم ۱۵۹۳ء میں دکن سے واپس لوٹ کر آنے والے سفارت کاروں کی بات چیت سن کر غضب ناک ہوا اور ان علاقوں پر جنگی مہمات کی تیاری کا فرمان جاری کر دیا۔ ۱۵۹۷ء میں خان خانان کی سرکردگی میں ریاست احمد نگر پر چڑھائی کر دی گئی۔ بعد ازاں احمد نگر فتح ہو کر مغلیہ سلطنت کا حصہ بن گیا۔ ۱۶۱۵ء میں بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ نے جہانگیر کو تحائف بھیج کر اپنی وفاداری کا یقین دلایا۔ مغلوں کی فوجی مہمات کا نتیجہ خیز زمانہ ۱۶۳۶ء کا ہے جب ریاست بیجاپور نے مغل شہنشاہ کے حضور ہر سال ”پیش کش“ بھیجنے کا باقاعدہ طور پر دستاویزی معاہدہ کیا۔^{۳۲} ۱۶۵۷ء میں شاہجہاں کے حکم پر شہزادہ اورنگ زیب نے بیجاپور پر زبردست حملوں کا سلسلہ شروع کیا۔ بیجاپور کے طویل محاصرے میں اورنگ زیب نے کامیابیاں حاصل کیں مگر دلی سے شہنشاہ کا حکم ملنے پر جنگ بندی کا اعلان کر دیا۔ اورنگ زیب نے بادشاہ بننے کے بعد بیجاپور کے خلاف جنگی کاروائیاں جاری رکھیں اور بالآخر ۱۳ ستمبر ۱۶۸۶ء کو ریاست کے والی سکندر عادل شاہ نے ہتھیار ڈال دیے اور عالمگیر کے حضور میں شہر کی چابیاں پیش کر دیں۔^{۳۳}

تقریباً پون صدی کی طویل کشمکش اور تھکادینے والی جنگ آزمائی کے بعد کہیں بیجاپور کی چابیاں مغلوں کو مل سکی تھیں۔ طویل محاصروں، جنگوں اور ناقابل بیان کشت و خون کے بعد بیجاپور کی مجموعی حالت بگڑ گئی تھی۔ زرعی نظام تباہ و برباد ہو کر رہ گیا۔ تجارت اور صنعت کو سخت نقصان پہنچا۔ علماء فضلاء اور اہل ہنر کی جی بجائی محفلیں اجڑ گئیں۔ ان لوگوں کی خاطر داری کا زمانہ گزر گیا۔ اب شمال سے دکن آنے والے لوگوں کے لیے ’دکنی زبان پس ماندگی کا نمونہ بن گئی تھی۔

سلطنت بیجاپور کی ابتداء ۱۴۹۰ء-۱۸۹۵ء میں یوسف عادل خان سے ہوئی تھی۔ اس کی انتہا سکندر عادل شاہ پہ ہوئی کہ جس کے دور میں ۱۶۸۶ء میں بیجاپور کا سقوط ہوا۔ بیجاپور کے سقوط سے بارہ سال پیشتر نصرتی ۱۶۷۳ء میں وفات پاتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی دبستان بیجاپور کا ادبی سقوط واقع ہو جاتا ہے۔ ابراہیم عادل شاہ (ثانی) کے عہد (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) سے بننے والی ادبی روایت کہ جس کا آغاز ”ابراہیم نامہ“ عبدال سے ۱۶۳۰ء میں ہوا تھا اب تکمیل کی منزلیں طے کر کے نصرتی کی شکل میں اپنا آخری شاہ کار بناتی ہے اور اس کے ساتھ ہی ۱۶۷۳ء میں اختتام پذیر بھی ہو جاتی ہے۔ بیجاپور کا سیاسی ڈراپ سین اورنگ زیب کے ہاتھوں ۱۶۸۶ء میں ہوتا ہے اور ادبی ڈراپ سین نصرتی کی موت سے ۱۶۷۳ء میں واقع ہو جاتا ہے۔ بیجاپور کا سیاسی اور ادبی سقوط تقریباً ساتھ ساتھ ہی ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی بیجاپور کی دبستان کا خاتمہ عمل میں آ جاتا ہے۔

مغلوں نے بیجاپور پر صرف سیاسی اور فوجی تفوق اور غلبہ ہی حاصل نہ کیا تھا وہ نہایت حمیزی سے تہذیبی طور پر بھی غالب آ گئے تھے۔ ہمیں عہد کی تہذیبی روایات عادل شاہی سلطنت میں منتقل ہوئی تھیں۔ اور تہذیبی و ادبی اعتبار سے نصرتی ان روایات کا نمائندہ تھا۔ اس کی شاعری ان ادوار کی تہذیب ’ثقافت‘ ادب اور لسانی تبدیلیوں کی شاہد ہے۔ درحقیقت اس کی ادبی شخصیت میں یہ ادوار بہ حسن و کمال مجتمع ہو گئے تھے۔ قدیم اردو ادب کی تاریخ اس بات کو کبھی نہیں بھول سکتی کہ عادل شاہی عہد کا ادبی شعور پوری شان کے ساتھ آخری بار نصرتی کی شاعری میں بولا

تھا۔ ”گلشن عشق“ ”علی نامہ“ ”تاریخ سکندری“ اور غزلیات کو اس شعور کی آخری نمائندہ نشانیاں کہہ سکتے ہیں۔
نصرتی دکنی روایت کا نقطہ کمال تھا۔ اپنے فنی کمالات سے وہ دکنی شعری روایت کو اپنے دور کی آخری
بلندیوں تک لے گیا تھا۔ یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اس پر دکنی زبان کی قدرت الفاظ کی اور روانی ختم ہو جاتی ہے۔ وہ
اس میدان کا آخری بڑا شاعر تھا۔^{۳۵}

یہ تاریخ کی ستم ظریفی تھی کہ ۱۶۸۶ء میں بیجاپور پر مغلوں کے قبضے کے بعد یہاں کی ادبی اور لسانی روایت
نہایت تیزی سے مٹی چلی گئی۔ پرانی روایات کا خاتمہ ہو گیا۔ مغلوں کی تہذیب کا جو اثر یہاں پر ہوا اس کے بارے میں
بیجاپور کے مورخ ابراہیم زیری نے ”بساتین السلاطین“ میں بیجاپور کے خاتمہ کے بعد یہ ذکر کیا ہے کہ مغلوں کی
آمد سے دکنی زندگی کا رنگ روپ تو کیا زبان بھی بدل گئی۔ شمال کا اثر انا چھانے لگا کہ لوگ اپنی قدیم دکنی زبان بھول
گئے اور شمال کی بولی بولنے لگے اور اب اس زمانے کے لوگ دکنی زبان اور اس کی بندشوں کی ہنسی اڑاتے ہیں۔^{۳۶}
بیجاپور کے زوال کے بعد مہتمی، شامی، رستھی، حسن شوقی اور نصرتی کا بیجاپور تاریخ کے پیش منظر سے ہٹ
کر پس منظر میں چلا گیا اور اس کے ساتھ ساتھ دکنی ادب کی روایت بھی ماضی کا قصہ بن گئی۔ بیجاپور کا شان دار
تہذیب و تمدن تاریخ کے حافظے سے بھی گم ہونے لگا۔ مغلوں کے بعد یہ علاقہ مرہٹہ گردی کا شکار ہوا جس سے یہاں
کے تہذیبی آثار برباد ہو کر رہ گئے۔ سترھویں صدی کے آخر سے انیسویں صدی تک بیجاپور مزید تباہ ہو تا رہا۔
بیسویں صدی کے آغاز میں بیجاپور کا کیا حال تھا، اس کی ایک چشم دید شہادت ہمارے پاس موجود ہے۔ بیسویں صدی
کے اوائل میں یہ شہر گئے دنوں کی یادگار بن جاتا ہے اور عظمت پارینہ کا فوجہ خواں نظر آتا ہے۔ ان ایام میں جب
کرنل میڈوز ٹیلر نے اسے دیکھا تو اس کے پرانے آثار ماضی کی داستان سنانے کے لیے موجود تھے۔ چپہ چپہ گئے دنوں
کی یاد دلاتا تھا:

”مسافر جوں ہی شہر کے اندر داخل ہوتا ہے تو وہاں کی ویرانی اور تباہی دیکھ کر محو حیرت ہو جاتا ہے گو کہ یہ
نظارہ نہایت الم ناک ہے لیکن خوب صورت اور دل کش عمارتوں کا خوش نما مجموعہ، پرانے پرانے گھنے اور سایہ
دار اہلی اور پتیل کے درخت، سفید براق کھنڈر اور دور سے ان بڑی بڑی عمارتوں کا دل خوش کن نظارہ یہ ایک ایسا
بے نظیر اور قابل دید منظر ہے کہ جس نے دیکھا ہو وہی جان سکتا ہے اور ایک دفعہ دیکھنے کے بعد آنکھیں مدتوں اس
کو ڈھونڈتی رہتی ہیں۔“

”ان کھنڈروں اور ویرانوں میں بے شمار دل چسپ مناظر ایسے ہیں شنیدہ کے بودمانند دیدہ۔ لَا عَيْنٍ رَأَتْ
وَلَا أُذُنٌ سَمِعَتْ محلات عالی شان۔ محرابیں اور کمانیں مقابرو گنبد۔ حوض ہائے آب رسانی دروازہ ہائے بلند
پر شوکت۔ مینار اور برجیاں سب کالے پتھر کی ہیں جن میں طرح طرح کی کاری گری اور ایسی عمدگی سے نقش و نگار
تراش کر بنائے ہیں کہ پتھر کو موم کر دیا ہے۔ جس کی مثل آج اس ترقی کے زمانہ میں بھی بنانا ناممکن ہے۔ ان بے نظیر
عمارتوں کے گلے میں آج جنگلی بیلوں کے ہار پڑے ہیں ان کے سڈول گھڑے گھڑائے چکنے چمک دار اور شفاف
پتھروں میں جا بجا پتیل اور بڑے درخت پھوٹ نکلے ہیں جنہوں نے اور بھی ان کو بیخ و بنیاد سے ہلا دیا ہے۔ لیکن جس

چیز کو دیکھو اپنی جگہ لاجواب ہے بے اختیار دل چاہتا ہے کہ ان مناعوں کے ہاتھ چوم لیں۔ یہ تمام اجڑا ہوا دیار اس حالت میں بھی ہر ایک صنّاع کے لیے بیش قیمت اور لازوال خزانہ ہے۔ قلعہ کے اندر کے حالات نہایت افسوس ناک اور ناقابل بیان ہیں۔ جدھر دیکھو سوائے بربادی اور تباہی اور مکانون کے کھنڈریا گرے گرائے بڑے بڑے ڈھیروں کے کچھ باقی نہیں ہے۔ ان ٹیلوں ہی میں جا بجا کچھ کچھ عمارات بچ رہی ہیں جو اب بھی دیکھنے کے قابل ہیں جتنے مکان لداؤ کے تھے وہ تو دست برد زمانہ سے اب بھی محفوظ ہیں لیکن جن میں چوبینہ کی چھتیں تھیں وہ زمانہ ہوا کہ ٹوٹ پھوٹ گئے اور لاعلاج طور پر تباہ ہو گئے۔ ان کی اینٹ سے اینٹ بچ گئی ہے۔“ ۳۷

کرنل ٹیلر نے بیجاپور کے محل شاہی کے اس کمرے کا بھی ذکر کیا ہے جہاں سے مغل سوراکشور خاں، ملکہ چاند بی بی کو گھسیٹا ہوا لے گیا تھا اور اس بہادر خاتون کو قید کر کے 'ستارا' بھجوا دیا تھا۔ اس نے اس رومانوی مقام کا بھی ذکر کیا ہے جہاں بیجاپور کا زندہ دل بادشاہ محمود شاہ (محمد عادل شاہ) اپنی پری تمثال محبوبہ رہنما کے ساتھ عالم وصل میں عیش و عشرت کی گھڑیاں گزارتا تھا۔ اگرچہ بعد کے ایام میں ستارا کے راجہ نے اس نہایت دل کش جگہ کی تمام گل کاری، نقاشی اور طلائی و لاجوردی کام کو کھرچوا ڈالا لیکن پھر بھی یہ کمرہ بلحاظ نفاست، نقش و نگار، بے نظیر رنگ آمیزی، گل کاری، تصاویر اور سنہری کام کے سبب رشک ارم ہے۔ آج بھی اگر چشم غور سے دیکھا جائے تو جا بجا اس رنگیلے بادشاہ اور اس کی پیاری محبوبہ کی تصاویر مدہم اور مٹی مٹائی دکھائی دیتی ہیں۔ ۳۸

حوالے

- ۱۔ محمد قاسم فرشتہ، تاریخ فرشتہ، عبدالحی خواجہ، مترجم: (لاہور: بک ٹاک، ۱۹۷۱ء) ۳ : ۳۴
- ۲۔ مذکورہ حوالہ، ۶۸
- ۳۔ ڈاکٹر نذیر احمد، "اردو ادب عادل شاہی دور میں" علی گڑھ تاریخ ادب اردو (علی گڑھ: شعبہ اردو، ۱۹۶۲ء) ۱۹۱-۱۹۲
- ۴۔ مذکورہ حوالہ، ۲۵۱-۲۵۲
- ۵۔ نصیر الدین ہاشمی، "شاہان دکن کی اردو شاعری"، نوائے ادب اکتوبر-۱۹۶۳ء بہ حوالہ سیدہ جعفر تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ۴۰۴
- ۶۔ مذکورہ حوالہ، ۴۰۷
- ۷۔ Eaton, Richard Maxwell, Sufis of Bijapur (Delhi: Munshiram Manoharial, 1996)
- ۸۔ محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب: ارشاد نامہ (حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) ۳۱
- ۹۔ ارشاد نامہ،
- ۱۰۔ ارشاد نامہ ۱۲۹-۱۳۰
- ۱۱۔ مذکورہ حوالہ

- ۱۲- علی گڑھ تاریخ ص ۲۱۴
- ۱۳- اکبر الدین صدیقی: کلمۃ الحائق (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱ء)
- ۱۴- عبدل، ایراجیم نامہ، ڈاکٹر مسعود حسین، مرتب: (علی گڑھ: شعبہ لسانیات، ۱۹۴۹ء) ۲
- ۱۵- ایراجیم نامہ، ۳
- ۱۶- سیدہ جعفر تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم، ۳۳۹ "پچاپور میں اردو شاعری سترھویں صدی میں"
- ۱۷- مٹھی، چندر بدن و مہیار، محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب: (حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۶ء) ۸۳
- ۱۸- چندر بدن مہیار، مقدمہ، ۶۹
- ۱۹- مذکورہ حوالہ خواصی، طوطی نامہ، سعادت علی رضوی، مرتب: (حیدر آباد: سلسلہ کوسفیہ، ۱۹۳۹ء)
- ۲۰- ڈاکٹر سیدہ جعفر، دکنی نثر کا انتخاب (دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۶ء) ۳۵
- ۲۱- ڈاکٹر حسینی شاہد، شاہد امین الدین علی (حیدر آباد: انجمن ترقی اردو آندھرا پردیش، ۱۹۷۳ء) ۳۵۸
- ۲۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۱۴
- ۲۳- ڈاکٹر زور، دکنی ادب کی تاریخ (علی گڑھ: انجمن کیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۳۷
- ۲۴- زور، دکنی ادب، ۷۶
- ۲۵- ڈاکٹر جمیل جالبی، مرتب: دیوان حسن شوقی (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۱ء) ۱۴
- ۲۶- تاریخ فرشتہ، ۲: ۱۴۶

۲۷- H.K.Sherwani, Editor, History of Medieval Deccan (1295-1724)

(Hyderabad: The Government of Andhra Pradesh, 1973) 336

۲۸- Ibid

۲۹- Ibid 343

۳۰- عبد المجید صدیقی، تاریخ گول کنڈہ (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۳ء) ۱۴۶

۳۱- Sherwani, Medieval Deccan, 1:358

۳۲- خانی خان، منتخب الملباب، محمود احمد فاروقی، مترجم: (کراچی: نقس اکیڈمی، ۱۹۸۵ء) جلد دوم: ۷۱

۳۳- Sherwani, Medieval Deccan, 1: 358

۳۴- Ibid 393

۳۵- قمری، علی نامہ، محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب: (حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۹ء) ۱۱

۳۶- قمری، علی نامہ، ۲۵

۳۷- بشیر الدین احمد، واقعات مملکت پچاپور، (آگرہ: مطبع مفید عام، ۱۹۱۵ء) جلد دوم، ۳-۴

۳۸- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۵

گول کنڈہ کا ادب

قطب شاہی دور

(۱۶۸۷-۱۵۱۸ء)

پندرہویں صدی کے ربع آخر کا زمانہ تھا جب ترکستان کے قبیلہ قراقرم کے ایک ممتاز رکن سلطان قلی کو قسمت کھینچ کر ہندوستان لائی۔ ہندوستان کی طرف ہجرت کا پس منظر یہ تھا کہ سلطان قلی کا قبیلہ، آقوئلو قبیلہ کے ہاتھوں برباد ہو چکا تھا۔ مگر پھر بھی اس قبیلہ کے حکمران اپنے حریف قبیلہ کے افراد پر کڑی نظر رکھ رہے تھے اور نوجوان سلطان قلی بالخصوص ان کی نظر میں تھا۔ سلطان قلی کے عزائم اور کردار کو مشکوک سمجھتے ہوئے جب جو تشیوں سے رجوع کیا گیا تو انہوں نے مستقبل میں اس کی بادشاہت کی پیش گوئی کر دی۔ اس خطرناک انکشاف کے بعد سلطان قلی اپنے باپ کے مشورے سے ہندوستان کی جانب سفر کر گیا۔ ابھی ہندوستان سے دور ہی تھا کہ نیرو کے مقام پر اس کی ملاقات شاہ نور الدین نعمت اللہ سے ہوئی جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ تھے۔ شاہ نور الدین نے سلطان قلی کو ہندوستان کے اقتطاع کی جہاں بانی کی خوش خبری دی۔ وہ اس نوید کے ساتھ شمالی ہندوستان پہنچا۔ یہاں حالات موافق نہ پا کر دکن کا رخ کیا جہاں اس زمانے میں اس کے ہم عقیدہ اثنا عشری امرا کی ایک معقول تعداد موجود تھی۔ شمالی ہند کے مقابلے میں اسے دکن میں زیادہ مواقع نظر آئے۔ اس کی قسمت نے یادری کی اور وہ سلطان محمود شاہ بہمنی (۱۵۱۸-۱۳۸۲ء) کے دربار تک جا پہنچا اور اپنی اعلیٰ ترین قابلیت کے باعث سلطان کا مقرب بن گیا۔ اب اس کے لیے ترقی کے راستے کھل گئے تھے اور قسمت بھی ساتھ دے رہی تھی۔ اس کا عروج اس وقت شروع ہوا جب اس نے تلنگانہ میں امن و امان اور مال گزاری کے دشوار ترین معاملات کو آسان بنادیا اور علاقے میں امن و امان بحال کیا۔ نتیجتاً سلطان نے اسے خواص خان کے خطاب سے نوازا۔ آئندہ سالوں میں ایک موقع پر ۱۳۸۷ء میں بادشاہ کی جان بچانے کے صلے میں اسے ”قطب الملک“ کا خطاب عنایت ہوا۔ اور بعد میں ۱۳۹۶ء میں ”امیر الامرا“ کے اعزاز کے ساتھ تلنگانہ کا صوبہ دار مقرر ہوا۔

ترکستانی قبیلہ قراقرم کا سلطان قلی جو اپنی جان بچانے کے لیے وطن سے فرار ہو کر ہندوستان پہنچا تھا۔

دکن کی قطب شاہی سلطنت کا بانی بنا۔ بہمنی بادشاہ سلطان محمود کے زمانہ (۱۵۱۸-۱۴۸۲ء) میں بہمنی سلطنت بالآخر ختم ہوئی اور اس سے پانچ نئی ریاستیں وجود میں آئیں۔ ان میں گوکنڈہ کی قطب شاہی ریاست سلطان محمود کے انتقال کے بعد ۱۵۱۸ء میں قائم ہوئی۔

سلطان قلی اعلیٰ درجے کا مدبر، بردبار تھا اور سیاست حکمت عملی بنانے میں مہارت تامہ رکھتا تھا۔ اس کی سیاسی چالوں اور نظم و نسق کی قدرت سے قطب شاہ کی ریاست تیزی سے اپنے سیاسی وجود اور ریاستی انتظام کو مضبوط بنانے لگی۔ سلطان قلی قطب کے زمانے (۱۵۴۳-۱۵۱۸ء) سے لے کر سلطنت کے چوتھے حکمران سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ کے دور (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) تک قطب شاہی سلطنت اپنے ارد گرد کی ریاستوں سے مسلسل نبرد آزما رہی۔ اس کی سرحدوں میں توسیع کا سلسلہ بھی جاری رہا مگر اہم تر بات یہ تھی کہ سلطنت کے داخلی استحکام پر بہت توجہ دی گئی۔ اس دور میں اندرونی امن و امان اور سکون کے سبب علوم و فنون اور ادبیات کے فروغ کا سلسلہ جاری ہوا۔ قطب شاہی دور کے دکنی ادب کی ابتدائی بنیادیں اسی دور میں استوار ہوئیں اور جب محمد قلی قطب کا دور آیا تو قطب شاہی دور کے علوم و فنون اور ادبیات کو بھرپور عروج نصیب ہوا۔

مگر اس دور کے ذکر سے پہلے ہم دکنی ریاستوں کے بارے میں چند امور کا ذکر کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ دو صدیوں سے زیادہ کے تجربہ کے بعد دکنی ریاستوں نے اپنے جغرافیائی وجود کو خود کفیل اکائی سمجھ لیا تھا۔ یہاں کے حاکم اور محکوم یہ سمجھتے تھے کہ اس خطہ ارض کے تمام سیاسی، غیر سیاسی اور ملکی مسائل کا حل بالآخر اسی دھرتی پر ہوگا ان کو کسی اور سمت دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ تاریخ یہ بتاتی ہے کہ دکنی ریاستوں میں بے شمار بحران جنم لیتے رہے۔ انتشار کے سلسلے بھی جاری رہے مگر ایسے مواقع جب بھی پیدا ہوئے دکن کی داخلی سیاست کوئی نہ کوئی رستہ نکالتی رہی۔ گویا دکن کی جغرافیائی اکائی کے اندر ہی بحران جنم لیتے تھے اور ان کا حل بھی اندر ہی سے نکل آتا تھا۔

اس کے مقابلے میں شمالی ہند کے مزاج میں لاشعوری طور پر کم زوری رہی کہ ہر سیاسی بحران اور سیاسی خلا کی شکل میں عوام و خواص شمالی سرحدوں کی جانب نگاہیں اٹھاتے تھے۔ سلاطین کے دور سے لے کر شاہ ولی اللہ کے دور تک اس لاشعوری کم زوری کا تواتر سے اظہار ہوتا رہا۔ جب کہ دکن شمالی ہند کی طرف ہرگز نہ دیکھتا تھا۔

بہمنی عہد ہی سے دکن میں مسلم طاقت نے یہ سمجھ لیا تھا کہ اب شمال کے دروازے بند ہو چکے ہیں لہذا کسی بھی بحران کا سامنا کرنے کے لیے ان کو اپنی ذاتی اور اندرونی قوت ہی پر انحصار کرنا ہوگا۔ یہ ایک ایسا بنیادی نکتہ تھا جو بہمنی عہد کے بعد کے حکمرانوں کے ذہنوں میں ہمیشہ محفوظ رہا۔ چنانچہ دکن میں جب تالی کوٹ کی جنگ (۱۵۶۶ء) کا مرحلہ درپیش آیا تو دکن کی مسلم ریاستوں نے باہمی طور پر اتحاد کر کے اپنے اقتدار کے تحفظ کے لیے یہ فیصلہ کن جنگ لڑی۔ اس جنگ کا پلڑا ہندو طاقتوں کی طرف بہ ظاہر بھاری تھا اور یہ بات بھی طے شدہ تھی کہ اگر مسلم ریاستوں کے اتحاد کو شکست ہو گئی تو ان کی طاقت کا شیرازہ بالکل بکھر جائے گا۔ یہ جنگ ایک طرح سے شمالی ہند کی ”جنگ کنواہہ“ کا نمونہ پیش کر رہی تھی۔ اس نہایت خوف ناک بحران میں بھی دکنی حکمرانوں نے شمال کی مغل طاقت سے مدد نہ مانگی اور بالآخر اپنے تحفظ کی یہ جنگ خود ہی لڑی۔ یہ جنگ ان کی بقا کی جنگ تھی اور وہ یہ جانتے تھے کہ اس شکست کے بعد

دکن سے آگے صرف سمندر ہے۔ لہذا دکن ہی ان کا آخری بجا و مادی ہے۔ چنانچہ قومی سطح پر دکن کا یہ طرز احساس طاقت و ریغیم پر غالب آگیا اور تالی کوٹ کا فیصلہ دکنی ریاستوں کے اتحاد کے حق میں ہوا۔

دکنی عہد کو امتزاج کا عہد کہہ سکتے ہیں۔ ہمہنی دور سے دکن کے خطہ میں مسلم تہذیب، ثقافت، فنون اور تعمیرات میں دکن کے قدیم مقامی رنگوں کے ملاپ سے ایک امتزاجی شکل بننے لگی تھی۔ قطب شاہی دور میں یہ سلسلہ تہذیب برابر جاری رہتا ہے۔ سیاسی حالات کی بہتری کے سبب یہاں وسیع پیمانے پر اختلاط کا عمل شروع ہوا۔ یہ ہمہ گیر اختلاط کا ماحول تھا۔ جس میں تہذیب، فنون، ثقافت، غرض کہ ہر شے امتزاجی عمل سے تعمیر ہو رہی تھی اور ایک نئی شکل بنانے کے لیے بے تاب نظر آتی تھی۔ اس عمل میں کوئی خارجی ہاتھ نہیں تھا یہ ایک خود کار تہذیبی عمل تھا جس میں ذہنی اور مادی طور پر تبدیلیوں کا سلسلہ جاری تھا۔ اور زمانہ کی سازگاری کے سبب اس میں کوئی رکاوٹ بھی نہ تھی۔

قدیم اردو بھی چوں کہ لسانی امتزاج سے تیار ہوئی تھی۔ لہذا اس زبان کے لیے دکن کا ماحول نہایت مناسب تھا۔ دکنی ذہن چوں کہ امتزاج کی جانب مائل تھا لہذا قدیم اردو انتہائی قابل قبول زبان ثابت ہوئی اور ہمہنی دور سے دکنی ریاستوں کے خاتمہ تک ایک خاص ماحول و فضا میں اس کی سرپرستی اعلیٰ سطح پر کی گئی۔ اس شاہانہ سرپرستی سے اس دور کے بڑے بڑے تخلیقی ذہن اس زبان کی طرف مائل ہوئے اور ایک ارتقائی تسلسل کے ساتھ اس کے ادب میں اضافہ ہوتا رہا۔

ابتدائی دور: فیروز۔ ملا خیالی۔ محمود

گو لکنڈہ کی ادبی روایت کے ابتدائی دور میں ہم سب سے پہلے ایک ایسے شاعر سے ملتے ہیں جو ہمہنی اور قطب شاہی ادب کی تاریخ میں ایک بل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ فیروز ہے۔ اس کی بڑائی کا ثبوت وہ اشعار ہیں کہ جو اس کے بعد آنے والے شعرا نے اس کی استادی و عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھے ہیں۔ ہم اسے اس دور کی شعری روایت کا ایک اہم ستون کہہ سکتے ہیں۔ فیروز نے نہ صرف اپنے دور میں بلکہ آنے والے ادوار کے ادبی حافظہ میں بھی اپنا نام بہ طور یادگار چھوڑا۔ کسی بھی اہم اور بڑے شاعر کی عظمت کا ایک معیار یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ وہ مرنے کے بعد اپنے دور میں اور بعد ازاں آنے والے ادوار میں کتنی مدت تک زندہ رہتا ہے۔ اگر شاعر واقعی بڑا ہے تو آنے والی نسلیں اسے اپنی ادبی شناخت کا ایک استعارہ ضرور سمجھتی ہیں۔ فیروز کے معاصرین صغیر نے اسے ادبی روایت کا معیار قرار دیا اور ہے۔ اس طرح فیروز مستقبل کے لیے شعری معیارات کا منبع و مصدر قرار پایا۔ اس داستان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ گو لکنڈہ کے ادبی منظر نامہ کی تعمیر و تشکیل میں فیروز کی روایات اور اس کے اثرات کا کردار بہت اہم نظر آتا ہے اور بقول ڈاکٹر مسعود حسین ”فیروز کی دبستان گو لکنڈہ میں وہی اہمیت تھی جو استاد ذوق کی دبستان دلی یا شیخ ناسخ کی دبستان لکھنؤ میں تھی۔ یعنی بنیادی طور پر یہ استاد تھا اور استاد کی حیثیت سے زبان دان تھا۔“

گو لکنڈہ کی ادبی روایت کے ابتدائی دور میں ہم استاد فیروز کا ذکر ہمہنی دور میں کر چکے ہیں گو لکنڈہ میں اس

کی آمد کے سلسلے میں صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ وہ بہمنی دور کی ادبی روایات کے ثمرات کے ساتھ اپنے وطن بیدر سے گو لکنڈہ میں وارد ہوا تھا۔ یہ سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ کا زمانہ (۱۵۸۰ء-۱۵۵۰ء) تھا۔ سلطان ابراہیم بیدر کے جلیل القدر صوفی شیخ ابراہیم مخدوم جی (م ۱۵۶۳ء-۹۷۲ھ) کا بڑا معتقد تھا۔ اور فیروزان کا مرید تھا۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ وہ مخدوم جی کے حوالے سے گو لکنڈہ پہنچا۔ اور یہ گو لکنڈہ کے ادیبوں کی خوش قسمتی تھی کہ انہیں ابتدا ہی میں فیروز کی صورت میں بہمنی عہد کی میراث حاصل ہو گئی تھی۔ فیروز نے اپنی شاعری میں تمثال سازی کے جو اعلیٰ معیار قائم کیے تھے ان کی تکمیل محمد قلی قطب شاہ کی نشاطیہ تمثالوں میں ہوئی۔ اس نے دکن کے سانولے سلونے حسن میں انجذاب کی جو بہت محسوس کی تھی وہ بھی محمد قلی قطب شاہ کے فن میں عروج پر پہنچتی ہے۔ قطب شاہی عہد کے ادب کے پہلے دور میں اس نے مقامی جمالیات پر مشتمل شعری روایات قائم کیں اور قطب شاہی عہد بھی ان سے بجا طور پر مستفیض ہوتا رہا۔

فیروز قطب شاہی دور کے ان اولین شعرا میں ہے کہ جن کے ہاں دکن کی مقامی عورت کے سانولے سلونے حسن کا وجود پہلی بار ابھر رہا ہے۔ یہ عورت ایک متحرک سراپا کے ساتھ ہمارے سامنے ظاہر ہوتی ہے۔ اس کے جسم کی تمثالیں بھی مقامی طرز احساس کی مظہر ہیں۔ مقامی خمیر سے بنی ہوئی یہ عورت دکنی غزل ہی سے مخصوص ہے۔ غزل کی روایت میں اس کا شعری سفر ولی کے عہد تک مسلسل جاری رہتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں اس مقامی حسن کے تمام تر شیوے اور انداز دریافت کر لیے جاتے ہیں۔ اس کے ہاں یہ عورت ہزاروں تمثالوں سے نمودار ہوتی ہے۔ فیروز کی شاعری میں اس عورت کے مقامی حسن کی متحرک تمثالیں دیکھیے:

دو نین ہر قدم تل میں فرش کر بچھاؤں
جوں ہنس چلے لک تے سودھن ہنڈے انگن میں

خوبان نے در ساز توں خوش شکل خوش آواز توں
بہو رنگ کرتی ناز تو چنچل سلکھن چھند بھری
اے نار سب سنگار سوں پک پائلاں جھنکار سوں
جب سچ آوے پیار سوں ہوسی بدھاواں تب گھڑی

گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں

مندرجہ بالا اشعار میں سے پہلا شعر اس عہد کی دکنی کا معیاری اسلوب تھا۔ اس میں مقامی شعری لغت کمال پر نظر آتی ہے۔ یہ فیروز کا فن ہے کہ اس نے مقامی لغت سے ایک ایسا اسلوب نکالا جو ہر طرح سے صاف اور

شفاف تھا۔ فارسی شعریات کی آمیزش بھی اس کے ہاں بڑی کامیابی سے ملتی ہے لیکن ایسے مصرعے بھی مل جاتے ہیں جو بالکل جدید رنگ کے ہیں۔

ح کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں

فیروز کی لسانی روایت کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس نے قطب شاہی عہد کے ابتدائی ادوار میں جو صاف، سلیس اور شگفتہ لسانی اسالیب بنائے تھے اس کے بعد آنے والے شعرا نے اس میں بہت کم تبدیلی کی۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ اس کے عہد کے بعد پیدا ہونے والے شعرا نے ان اسالیب کو معیاری دکنی اسلوب سمجھ کر قبول کر لیا تھا اور وہ اسی کی روایت میں شعر و شاعری کرتے رہے۔ فارسی شعریات بہت ست روی سے دکن میں داخل ہوتی رہیں۔ دکن کا اپنا مزاج اور اس کی مقامی لغت فارسی سے پسپا ہونے کے لیے تیار نہ تھے۔ اس لیے اس پسپائی کی رفتار کافی ست رہی ہے۔ مگر بالآخر فارسی شعریات کا دور شروع ہوا مگر یہ سب کچھ قطب شاہی دور کے آخری حصہ میں ہوا جس کے پیچھے مغل سلطنت کے فوجی اور تہذیبی اثرات موجود تھے۔ ان اثرات کا تذکرہ ہم مناسب موقع پر آئندہ کریں گے۔

گول کنڈہ میں قدیم اردو کے شعری افق پر ہمیں فیروز جیسے دو اور شاعر بھی نظر آتے ہیں۔ یہ شاعر بھی فیروز کی طرح اپنے زمانے کے بڑے شعرا میں تھے۔ اور ان کی شعری عظمت کا اعتراف ان کے بعد کے شعرا نے فراخ دلی سے کیا ہے۔ مگر ان کے شعری کارنامے زمانے کی ستم کاریوں سے فنا ہو گئے اور آج ادب کے طالب علم کو حسن اتفاق ہی سے ان کے کلام کے چند اوراق میسر آتے ہیں اور ان ہی کا جائزہ لے کر ہم ایک محدود اور محتاط سا کوئی تبصرہ کر سکتے ہیں۔

مذکورہ بالا شعرا کے نام خیالی اور محمود ہیں اور ان کا زمانہ ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) کا ہے۔ ان تینوں شاعروں کا کلام اور ان کی استادی کا چرچا اس بات کی شہادت بھی ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے زمانے میں قطب شاہی عہد کی ادبیات کا آغاز ہو چکا تھا۔ اور ان شعرا کی وجہ سے شعر و ادب کا وہ مناسب ماحول بھی پیدا ہو چکا تھا جو کسی بھی عہد کی تخلیقی سرگرمیوں کی بنیاد ثابت ہوتا ہے۔ فیروز، خیالی اور محمود جیسے شاعر آج تاریخ ادب کے دھندلکوں میں گم ہیں مگر حقیقت میں شعرا کا یہ وہ گروہ تھا جس نے وجہی ابن نشاطی اور محمد قلی قطب شاہ کے لیے ادبی روایت کا ایک نمونہ بنایا۔ اور یہ شعر ان اساتذہ فن کی روایات پر چلتے ہوئے اپنے انفرادی جوہر کی تلاش کرتے رہے۔ جہاں تک محمد قلی قطب شاہ کا تعلق ہے اس کا لسانی مزاج خیالی اور محمود سے قریب تر ہے مگر وجہی اور ابن نشاطی مقامی شعری لغت کے حصار سے نکل کر فارسی روایت کی جانب بھی دیکھنے کے عادی ہیں۔ لیکن محمد قلی قطب کی شاعری لسانی طور پر خالص دکنی روایت کی شاعری ہے۔ جس کا جھکاؤ بیش از بیش مقامی شعری لغت کی جانب ہے۔ ان لوگوں کے طرز احساس میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ ان کا طرز احساس نشاطیہ اور طرب انگیز ہے اور یہ طرز احساس ان کی پوری شعری روایت کا خاصا ہے جو ہمہنی عہد سے دلی تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس روایت میں تبدیلی سراج اور نگ آبادی سے آتی ہے جو عشق کے طرب سے زیادہ عشق کے تخیر میں گم ہو کر داخلی دنیا میں چلا گیا تھا۔

خیالی کے تخلص کے ساتھ ملا کا لفظ لکھا ہوا ملتا ہے جس سے اس کے مذہبی میلان کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ خیالی نے قلعہ گول کنڈہ کے باہر اپنے خوب صورت باغ میں ایک قدیم درخت کے سامنے ایک مسجد ۱۵۶۹-۷۰ء/ ۱۹۷۷ء میں تعمیر کروائی تھی۔ یہ مسجد اب تک ملا خیالی کی مسجد کے نام سے مشہور ہے اور وہ تاریخی درخت بھی موجود ہے۔ یہ قول ڈاکٹر سیدہ جعفر اس درخت کو دنیا کے قدیم ترین درختوں میں سے ایک سمجھا جاتا ہے۔ اس کا قطر ڈیڑھ سو فٹ سے زیادہ ہے۔ کئی صدیوں کے عمل نے اس درخت کو نباتات سے نکال کر جمادات میں شامل کر دیا ہے۔ اب یہ بیڑ اپنی وضع، قطع، رنگ اور ظاہری شکل و صورت کے اعتبار سے ایک حجری پیکر نظر آتا ہے۔ ملا خیالی کا کلام نایاب ہے اس کی ایک غزل انجمن ترقی اردو، کراچی کی ایک قدیم قلمی بیاض سے ڈاکٹر جمیل جالبی نے دریافت کی تھی۔ یہ غزل قطب شاہی دور کے نشاطیہ طرز احساس کی عکاس ہے۔ اس کی تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں میں مقامی وجود کا گہرا رنگ ملتا ہے۔ اس غزل میں گول کنڈہ کی شعری روایت میں سراپا نگاری کا غالب رجحان بھی موجود ہے۔ ابتدائی دور کے شعرا نے غزل میں سراپا نگاری کی جو روایت قائم کی تھی وہ تسلسل کے ساتھ آنے والے ادوار میں چلتی ہے۔ چند شعر دیے جاتے ہیں:

تجھ کیس گھو مگر والے بادل پٹیاں ہیں کالے
تس مانگ کے اجالے بجلیاں اٹھیاں مگن میں
نارنج پھول جانی تس پھول آسمانی
دو پھول زعفرانی ایچے ہیں سیم تن میں
مہکتے سو دوئے گلالاں جھمکے سو جوت گلالاں
کس نور کیاں ہلالاں چند سور ہے بدن میں

محمود دکن میں غزل کا "نفاش اول" کہلانے کا مستحق ہے۔ اس نے غزل کو گیت کی روایت کے حصار سے آزاد کر کے اسے پہلی بار اپنے فطری مضامین 'خیالات' استعاروں اور تمثالوں سے آباد کیا۔ وہ پہلا دکنی شاعر ہے جس نے غزل کو صحیح معنی میں "غزل" بتایا اور اس میں خیال و فکر کی دنیا تخلیق کی۔ دکنی شعرا نے "غزل" کے وسیع افق کو صرف سراپا نگاری اور نشاط و طرب کی کیفیات تک محدود کر رکھا تھا۔ مگر محمود ایک وسیع ذہن اور شعری تجربے کے پھیلاؤ کا شاعر ہے۔ غزل اگرچہ اپنی "ستکنا" میں محدود رہی ہے مگر دکنی شعرا نے "ستکنا" غزل کو موضوعات کے بہت ہی تنگ دائرے میں مقید کر دیا تھا۔ جب کہ محمود نے اس تنکنا کو وسیع کرنے کی کوشش کی۔ لیکن اس کی یہ کوشش مکمل روایت نہ بن سکی۔ اگر دکنی غزل اس کی روایت پر چلتی تو اس کا شعری افق بہت وسیع ہو سکتا تھا۔ مگر معلوم ہوتا ہے کہ محمود کے شعری اسلوب اور فکر و خیال سے دکن کے اردو شعرا اپنی شناخت نہ کر سکے۔ اسی لیے یہ اسلوب اختیار نہیں کیا گیا۔ وہ اسے بڑا شاعر تو کہتے رہے لیکن اس کی شعری بڑائی کی روایت پر نہ چل سکے۔ اور محمود کے معنوی پھیلاؤ کی جگہ سراپا اور عیش و نشاط کی لذات سے باہر نہ نکل سکے۔

بہمنی اور قطب شاہی روایت کے مقابلے میں محمود کی شاعری اپنے اسالیب کے لحاظ سے سادہ ہے۔ اس کے اسلوب میں مقامی اور فارسی شعری لغت کی ایک ایسی امتزاجی شکل ملتی ہے جو اپنے مزاج اور قرینہ کے اعتبار سے دلی کے دور تک سفر کرتی ہے۔ دلی کو تو شاہ سعد اللہ گلشن کے ادبی مشورے سے مغلوب کیا گیا ہے مگر محمود کو دکن میں مشورہ دینے والا کوئی نہ تھا۔ لہذا اگر محمود، ابراہیم قطب شاہ کے زمانے میں لسانی امتزاج کی ایسی کامیاب شکلیں بنا سکتا تھا تو دلی جیسے انتہائی زرخیز شاعر کے لیے کیا مشکل تھی اور اسے کسی مشورے کی بھی کیا ضرورت تھی۔ محمود کو بجا طور پر ”دلی کا پیش رو“ شاعر قرار دیا جاسکتا ہے۔

مقامی اور فارسی اسالیب کی جو سادگی اور پرکاری دلی نے سترھویں صدی کے آخر میں دلی جا کر حاصل کی تھی۔ اس کی ابتدائی شکل و صورت سولھویں صدی کے شاعر محمود کے کلام میں دیکھ سکتے ہیں۔ محمود کو یقینی طور پر دکنی غزل کا روایت ساز شاعر کہہ سکتے ہیں۔

بہمنی اور قطب شاہی عہد میں محمود ”مذہب عشق“ کا غالباً پہلا شاعر ہے۔ فارسی غزل کے وہ مضامین جن میں شاعر زلف کے لیے ”ترک اسلام“ کرتا ہے محمود کی غزل کا حصہ ہیں:

جو کوئی تمہارے عشق کی حالت سے ماہر ہوا
چھوڑ شکل اسلام کوں تجھ زلف میں کافر ہوا

ڈرتا ہوں میں اس مست یہ چشم سوں آخر
بے دیں کریں محمود سے سجادہ نشین کو

دل چسپ بات یہ ہے کہ محمود کی شاعری میں غزل کے کچھ ایسے رنگ بھی پائے جاتے ہیں جن سے اس دور کی دکنی غزل نامانوس تھی۔ محمود کے ہاں ان رنگوں سے ”تغزل“ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ رنگ ہیں سوز و گداز، فنا، مایوسی، جدائی، دنیا سے حاصل ہونے والی سبق آموزی، زمانے کی سرد مہری اور شیخ پر طنز:

مرا حال دیکھ یک دگر بولتے ہیں
عزیزاں اتنی سخت ہوتی جدائی

پر کہ محمود دنیا میں توں رسم آمیز عالم کوں
ایتا مکہ موڑ کر بیٹھے جو تھے تاج جیو کے یاراں

شیخ و میں ہم شرباں ہیں لیک ہنگام بہار
وہ چھپا پیوے شراب ہو رہا میں پیوں پیدا شراب

جو قدم راکھے سبک ساری کی رو میں جوں حباب
نیں ہے لغزش پاؤں کوں اس کے اگر چلتا حباب

یہ تھی گو لکنڈہ کے ابتدائی شعری دور میں اساتذہ کی بنائی ہوئی ادبی روایت — مستقبل کی روایت کی بنیاد
ان ہی اساتذہ فن کے اسالیب پر قائم ہوتی ہے۔ اسی ماحول اور ادبی منظر نامہ میں دکن کا بڑا شاعر محمد قلی قطب شاہ اپنی
شاعری شروع کرتا ہے جس سے گو لکنڈہ کی ادبی روایت مستحکم بنیادوں پر اپنے سفر کو آگے بڑھاتی ہے۔

محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۲ء-۱۵۸۰ء)

۵- جون-۱۵۸۰ء کو جب ابراہیم قلی قطب شاہ کو باغ لشکر کی قبر میں اتارا جا رہا تھا تو گو لکنڈہ کی فضا میں سنگو
شاعر رورا کا نوحہ بلند ہو رہا تھا۔ ”ادھر برہما! تو نے یہ کیا کیا کہ اور شوم بادشاہوں کی جان لینے کی جگہ تو نے ابراہیم جیسے
نامور سلطان کے لیے پیغام اجل بھیج دیا جو قابل ستائش تھا۔ کیا تم ابراہیم جیسا دوسرا سلطان پیدا کرنے کے اہل ہو؟“
یہ نوحہ اس بات کا اظہار تھا کہ سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ تلنگانہ کی سر زمین کے لوگوں سے اپنا دلی تعلق
قائم کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا۔ سلطان ابراہیم کے پس ماندگان میں چھ لڑکے تھے۔ عبدالقادر اور حسین قلی،
محمد قلی قطب سے بڑے اور تین اس سے چھوٹے تھے۔ تخت سلطنت پر عبدالقادر کا حق تھا مگر تخت محمد قلی قطب کو
نصیب ہوا۔ محمد قلی کی پیدائش ۱۵۶۶ء / ۹۷۳ھ میں ہوئی تھی۔ جب دکن کی انتہائی اہم اور فیصلہ کن جنگ (تالی
کوٹ) راج راج اور دکن کی مسلم ریاستوں کے مشترکہ لشکروں کے درمیان ہوئی تھی۔ اس جنگ کے نتائج ہی سے
مستقبل کے بادشاہ محمد قلی قطب کی سلطنت کو مضبوط سیاسی بنیادوں پر استوار ہونا تھا۔

محمد قلی قطب شاہ ۵- جون-۱۵۸۰ء کو تخت سلطنت پر پندرہ برس کی عمر میں بیٹھا اور بیس برس حکومت
کے بعد ۱۶۱۲ء / ۱۱۲۰ھ میں دنیا سے رخصت ہوا۔ اسی دور میں قطب شاہی سلطنت کے تہذیبی، ثقافتی، ادبی اور مذہبی
خد و خال بہت واضح طور پر ابھر کے سامنے آئے۔ محمد قلی قطب کے بزرگوں کا زیادہ زمانہ جنگ و جدل اور استحکام و
انتظام سلطنت کی نذر ہو گیا تھا۔ سلطان قلی سے لے کر محمد قلی قطب کے والد ابراہیم قطب شاہ تک کے عہد کے
تہذیبی و سیاسی ثمرات سے فائدہ اٹھانے کا موقع قلی قطب شاہ کو ملا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ قلی قطب کے عہد میں
پورا ہندوستان علوم و فنون میں بہت ترقی کر رہا تھا۔

محمد قلی قطب شاہ اور اکبر ہم عصر بادشاہ تھے۔ عجیب اتفاق ہے کہ دونوں آزاد خیال تھے۔ اکبر ایک زبردست
منتظم اور مدبر بادشاہ تھا وہ اعلیٰ کافوجی جرنیل بھی تھا۔ جب کہ محمد قلی قطب میں بھی کافی حد تک یہ خصوصیات
موجود تھیں۔ مگر ایک خصوصیت میں وہ اکبر سے بہت آگے تھا۔ قلی قطب ایک دل پھینک عاشق (Play Boy) بھی
تھا اس کے کردار کو دیکھ کہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عیش و طرب ہی کے لیے پیدا ہوا تھا عیش و طرب ہی اس کا اسلوب

زیست تھا۔ جب کہ اکبر کا طرز زیست تلوار و دربار تھا۔ اور عیش و طرب سے اس کا تعلق تلوار و دربار کی گراں باری کو دور کرنے کی حد تک تھا۔ دونوں کے زمانے میں لبرل رویے اختیار کیے گئے۔ اکبر کا عہد شمالی ہند میں اگر ہندو مسلم تہذیب کے امتزاج کا دور تھا تو قلی قطب شاہ کا گوکنڈہ بھی اس امتزاجی تہذیب کو تیزی سے اپنا رہا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ تاریخی قوتوں کے محرکات دونوں مقامات پر یکساں طور پر کام کر رہے تھے۔ دونوں خطوں کے درمیان اگرچہ فاصلوں کی خلیج حائل تھی مگر ذہنی رویوں کی مماثلت بہر حال موجود تھی۔ البتہ شمال اور جنوب کے سیاسی رویوں میں بنیادی فرق موجود تھا۔ جنوب میں گوکنڈہ کی خود مختار ریاست دفاعی سطح پر کافی مضبوط تھی۔ ہمسایہ ریاستوں پر اس کا سیاسی اور فوجی اثر ہمیشہ موجود رہا۔ دکن میں بیجاپور کی عادل شاہی ریاست بارہا توسیع پسندی کا مظاہرہ کر چکی تھی مگر گوکنڈہ نے اپنی ریاست کے اندرونی استحکام اور دفاع پر توجہ مرکوز رکھی۔ گوکنڈہ کی فوجی طاقت سے دکن میں مختلف ریاستوں کے درمیان طاقت کا توازن برقرار رکھا جا رہا تھا۔ مگر مغل اعظم کی حکومت عقابانی نظروں سے پورے دکن کی سر زمین کو دیکھ رہی تھی۔ ادھر گوکنڈہ کا یہ وہ زمانہ تھا جب ۱۵۹۰ء کی ایک خاص گھڑی میں سلطان محمد قلی قطب شاہ نے چاند کو برج اسد کی کبکشاں میں اور مشتری کو اپنے گھر میں دیکھا اور اس گھڑی میں محمد قلی قطب شاہ، موسیٰ ندی کے پار اپنی سلطنت کے مہندسوں اور معماروں کو ایک ایسا نیا شہر تعمیر کرنے کا حکم دے رہا تھا جو دنیا میں لائٹانی ہو اور جنت کا نمونہ ہو۔ محمد قلی قطب مستقبل کے شہر حیدر آباد کی منصوبہ بندی کر رہا تھا۔ ادھر اکبر کے عزائم یہ تھے کہ پورے ہند کو دلی کے جھنڈے تلے ایک وحدت بنادیا جائے۔ اس کے بعد آنے والے ادوار میں مغل اعظم کا یہ خواب ہر نئے مغل بادشاہ کے دور میں حقیقت بنا گیا۔ حتیٰ کہ اورنگ زیب کا آخری سانس بھی مغل اعظم کے خواب کو عملی تشکیل دینے میں صرف ہو گیا۔

مذہب کے بارے میں اکبر اور محمد قلی قطب لبرل رویہ رکھتے تھے اکبر وحدت ادیان پر یقین رکھتا تھا اور اس نے اسی خیال سے ”دین الہی“ تخلیق کیا جو درحقیقت اس کے درباریوں تک ہی محدود رہا۔ قلی قطب مذہب کو رسمی طور پر مانتا تھا۔ اور وہ بھی روایتی تقریبات کی حد تک۔ یا پھر اپنے عیش و طرب پر نبی اور خدا کا شکر ادا کرنے کی حد تک۔ البتہ اس نے شیعہ اثرات کو گوکنڈہ میں بہت فروغ دیا۔ اسی کے دور میں جنوب کے اس خطے میں پہلی بار عاشور خانہ بنا۔ علم بلند ہوئے اور ایرانی انداز پر عشرہ محرم منایا جانے لگا۔

پروفیسر محمود شیرانی نے محمد قلی قطب اور عہد اکبر کا موازنہ کرتے ہوئے اس عہد کو ہندوستان کی تاریخ کے زریں دور سے تعبیر کیا ہے:

”ایک لحاظ سے یہ زمانہ ہندوستان کی تاریخ میں زریں دور کے نام سے یاد کیا جاسکتا ہے۔ آگرے کے تخت پر جلال الدین اکبر بادشاہ جلوہ افروز تھا۔ علوم کی سرپرستی اور فنون لطیفہ کی حمایت میں گویا سلطان حسین مرزا اور امیر علی شیر نوائی کے عہد کا احیا ہو گیا تھا۔ صنایعوں اور دستکاروں کی حوصلہ افزائی میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہ کیا جاتا تھا ادب و شعر کی گرم بازاری تھی۔“

محمد قلی قطب کے دور حکومت کو ہم رسومات، تقریبات، تفریحات اور نشاطیہ تہذیب کے دور سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کو امور سلطنت کی مصروفیات، امن وامان اور جنگوں کا مسئلہ بھی درپیش رہتا تھا۔ حیرت اس بات پر ہے کہ وہ ان سارے امور کو انجام دینے کے بعد عیش و طرب کے لیے وقت کہاں سے لاتا تھا۔ یا یہ صورت دیگر عیش و طرب کے بعد ان امور کے لیے وقت کہاں سے ملتا تھا؟ ملکی امور اور ذاتی تعینات کی بے پناہ کثرت کے بعد اس کے لیے نیند کا وقت کہاں سے آتا ہوگا؟ معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اپنے ذہن اور بدن کو نہایت کثرت سے استعمال کیا تھا اور اسی کثرت نے اس کی صحت عامہ میں عسرت پیدا کی اور وہ بہ تدریج کم زور و نحیف ہوتا گیا۔

شائد عام انسانوں کے مقابلے میں جنسی طور پر وہ بہت مضبوط انسان تھا۔ اس کی شاعری میں مباشرت کے تذکرے اس قدر عام ہیں کہ انہیں پڑھ کر اس کی جنسی حرارت کا پتہ چلتا ہے۔ عمر کے آخری ایام میں وہ صحت کے لیے تودعا گو نظر آتا ہے مگر اپنی کم زوریوں کا تذکرہ نہیں کرتا۔ ڈاکٹر زور کا یہ بیان بہت دل چسپ اور جنی بر حقیقت ہے کہ ”دنیا کا کوئی شاعر اپنے کلام میں اپنی زندگی کو اتنا عریاں نہیں پیش کر سکتا تھا جتنا محمد قلی نے کیا۔“

محمد قلی قطب شاہ اپنی تہذیب کے تہواروں کو عشق اور جنس کے استعارے کے بغیر منانے کا تصور ہی نہ کر سکتا تھا۔ اس کا ہر تہوار ان استعاروں کے حوالوں سے ہی منایا جاتا تھا چنانچہ جب بسنت آتا تو اسے بھی پر نشاط طریقے سے منانے کے سامان مہیا کیے جاتے۔ بہ قول ڈاکٹر زور ”ان نظموں (بسنت کی نظمیں) سے پتہ چلتا ہے کہ محمد قلی اس موسم میں پھول کھیلنے کے علاوہ اپنی محبوباؤں اور کنیزوں کے ساتھ جی کھول کر رنگ بھی کھیلتا تھا۔ محلوں اور باغوں میں پھولوں کے انبار جمع کر دیے جاتے تھے اور حوضوں کو رنگوں سے بھر دیا جاتا تھا۔“

محمد قلی قطب کی ”بسنت“ پر یہ نظم تو بہت مشہور ہے:

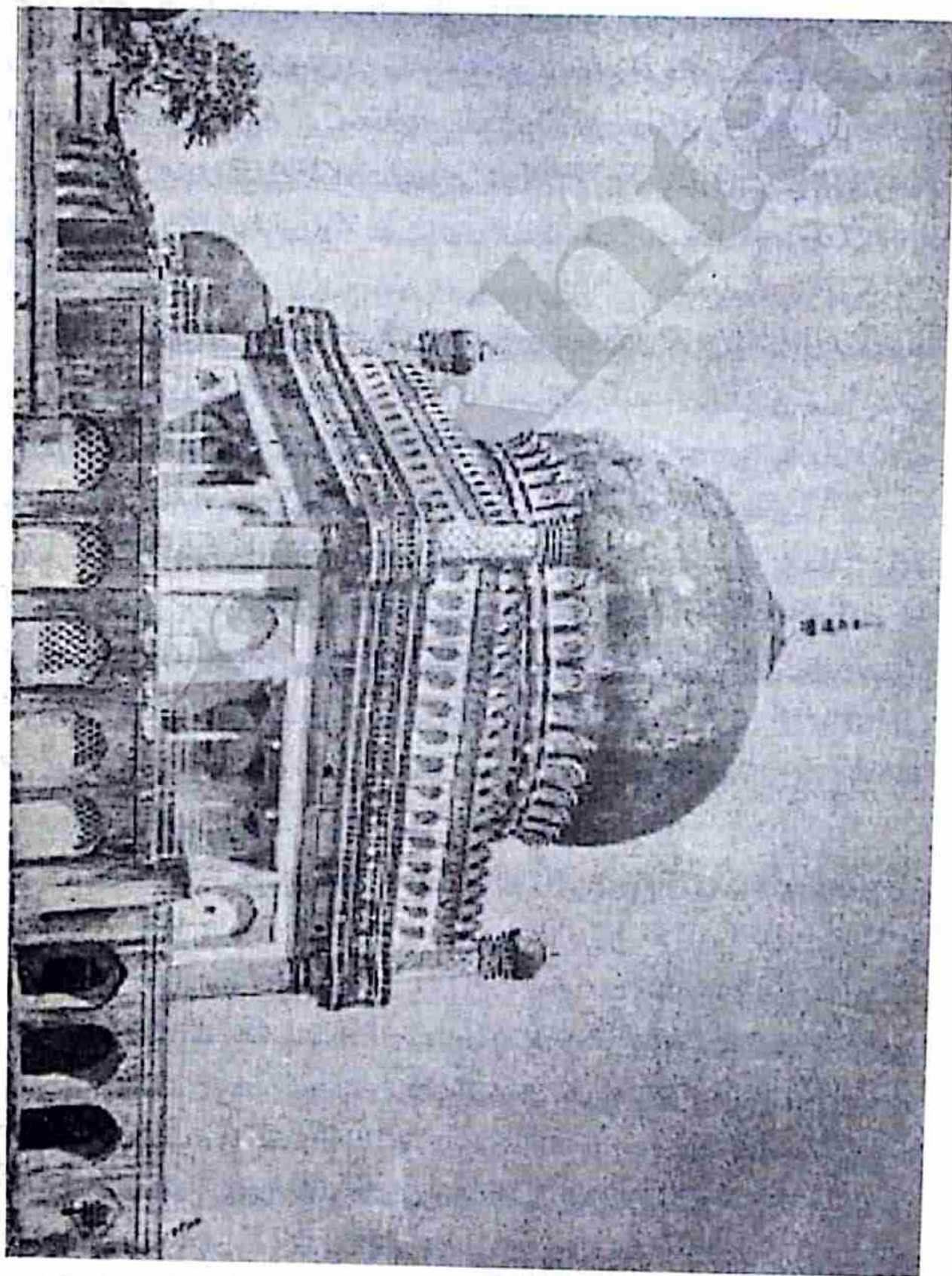
بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا
تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا

یا

پیپھا گاوتا ہے میٹھے بیناں
مدھر رس دے ادھر پھل کا پیالا

(پیپھا میٹھے میٹھے گیت گارہا ہے۔ ہونٹوں کے پھول جیسے پیالوں سے شیریں رس ملنے لگا ہے)

قطب شاہی سلطنت کے بانی سلطان قلی قطب شاہ نے اپنے دل میں یہ عہد کیا تھا کہ اگر وہ اپنی بادشاہت قائم کرنے میں کامیاب ہو گیا تو وہ دکن کی سر زمین میں اپنے قدیم خاندانی مذہب کو ضرور رواج دے گا۔ سلطان قلی قطب خاطر خواہ طور پر یہ کام نہ کر سکا کہ سلطنت کی توسیع، استحکام اور انتظام کا مسئلہ اہم تر تھا۔ مگر اس کی بنائی ہوئی سلطنت میں اس کے خاندان کے پانچویں بادشاہ محمد قلی قطب شاہ نے اس کے عزائم کی تکمیل کی۔ اس نے محرم منانے کے لیے ایک رسمی ماحول پیدا کیا۔ جس سے شہری تمدن میں واضح طور پر مادی فضا کا احساس ہوتا تھا۔ اس نے گو لکندہ میں حسینی علم استادہ کیا۔ ملک میں منشیات کا دھندہ ان ایام میں بند کیا۔ اور ہر قسم کی تفریحات کو متروک قرار دیا۔ ”حدیقتہ العالم“ کے مطابق دس یوم تک بادشاہ کے حکم سے ماتم جناب سید الشہداء علیہ السلام کے لیے مجالس غزا



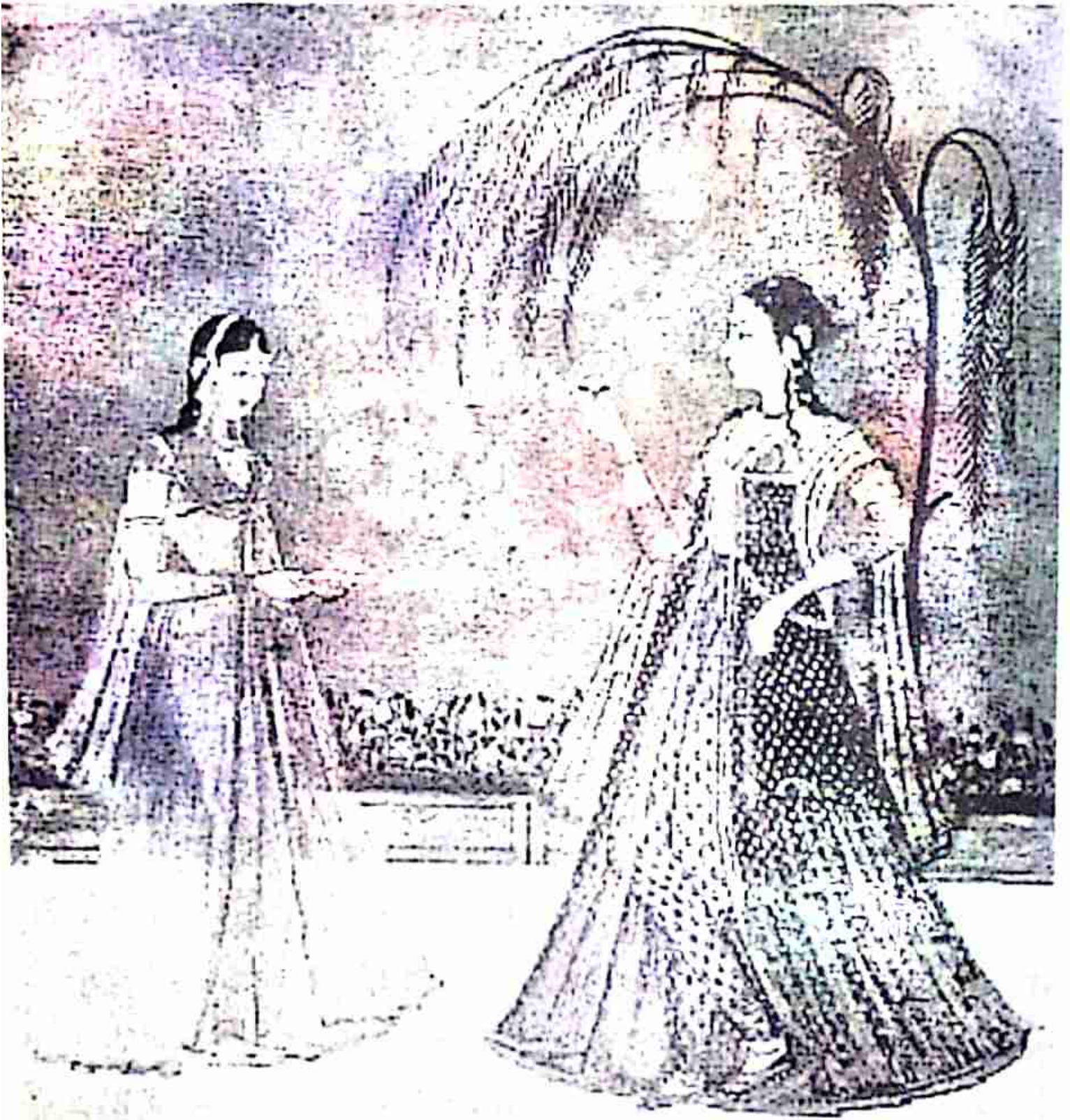
مقبرہ محمد علی قلی شاہ

شعقد کی جاتیں اور علم استادہ ہوا کرتے تھے۔ دو عظیم الشان عمارتیں علموں کے لیے تعمیر کرائی گئی تھیں جو ۱۱۱۰ء لہلاتے تھے۔ ان میں ایک دولت خانہ شاہی میں اور دوسرا شہر کے بڑے بازار میں واقع تھا۔ ان میں دس روز تک روزانہ دس دس ہزار چراغ روشن ہوا کرتے تھے۔^{۱۵} بادشاہ سیاہ ماتھی لباس میں گھوڑے پر سوار ہو کے عاشور خانہ جاتا۔ اپنے ہاتھ سے علموں پر پھول باندھتا۔ واقعات شہادت اور مرثیے سنتا۔ اور سر شام خاص طاقتوں کے چراغ روشن کرتا۔^{۱۶} دکن میں پہلے عاشور خانہ کی تعمیر بھی ۱۵۹۶ء میں محمد قلی قطب ہی کے دور میں ہوئی تھی۔^{۱۷}

ڈاکٹر اطہر عباس رضوی کا کہنا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ نے ریاست گو لکنڈہ کے پیشوا میر محمد مومن کی سعی اور ترغیبات سے جہاں ریاست کے داخلی استحکام اور ثقافت کے فروغ میں ترقی ہوئی تھی وہاں مومن ہی کے اثرات سے قلی قطب شاہ نے گو لکنڈہ کی ثقافت کو شیعیت سے پیوستہ اوزہم آہنگ کیا تھا۔^{۱۸} شیعیت کے فروغ کو گو لکنڈہ کی ریاستی حکمت عملی کا ایک حصہ سمجھنا چاہیے جس کا ایک بڑا مقصد ایرانی دباؤ کے ذریعے مغلوں کی توسیع پسندی کو روکنا تھا۔ یہ میر محمد مومن ہی کی دفاعی حکمت عملی تھی اور وہ بقول اطہر عباس اس نتیجہ پر پہنچا تھا کہ مغلوں کی توسیع پسندی کو صرف شاہ ایران کا دباؤ ہی دور ہٹا سکتا تھا۔^{۱۹}

محمد قلی قطب شاہ اپنے مذہبی عقائد میں انتہا پسند انسان بھی تھا۔ یہ افسوس ناک بات ہے کہ وہ اپنے عقیدے کے مخالفین پر لعنت بھیجنے سے بھی گریز نہیں کرتا تھا۔ اپنی ایک نظم میں وہ سمرقندیوں، بخاریوں اور ملتانویں پر لعنت بھیجتا ہے۔ اس کی مذہبی انتہا پسندی کی طرف ڈاکٹر مسعود حسین اور ڈیوڈ میتھیوز (David Matthews) نے اشارے کیے ہیں۔^{۲۰} لیکن اس کے عہد حکومت کا سب سے الم ناک واقعہ یہ تھا کہ صغۃ اللہ بہرہ دچی (م ۱۰۱۵ھ) کے ایک مرید شیخ ابراہیم نے محمد قلی قطب شاہ کو ایک بار اہل سنت کے مذہب کی ترغیب دی جو قلی قطب شاہ کو اس درجہ ناگوار گزری کہ شیخ ابراہیم کی زبان کنوا دی اور شیخ بے چارہ عمر بھر کے لیے بے زبان کر دیا گیا۔^{۲۱}

محمد قلی قطب شاہ کی زندگی کے آخری ایام سخت بیماری کے عالم میں گزرے۔ شہزادگی اور بادشاہت کا سارا زمانہ شبانہ روز کی تہنشات میں گزرا تھا۔ کثرت سے نوشی اور بدنی طاقتوں کے بے دریغ استعمال نے اسے وقت سے بہت پہلے صحت سے محروم کر دیا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا جگر بری طرح متاثر ہو چکا تھا جس سے وہ مسلسل بخار کا شکار رہنے لگا تھا۔ ان ایام میں وہ اکثر اپنی شاعری کا خدا سے صحت کی دعا کرتا ہے۔ مگر زندگی کے آخری دو مہینے بہت بھاری تھے۔ جب وہ بالکل نحیف و کم زور ہو کر صاحب فراش ہو چکا تھا مگر ابھی وہ مزید زندہ رہنے کا خواہش مند تھا۔ مگر جانتا تھا کہ ایک تاریک سایا عقبی جانب سے اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ ایسے اوقات میں وہ گھبراہٹ ادا کی اور زندگی چھوڑنے کے دکھ کو ظاہر نہیں کرتا۔ وہ آخر وقت تک ایک خوش باش انسان کی طرح زندہ رہا۔ اس کی آخری حسرت یہ تھی کہ وہ صحت مند ہو کر مے پیے۔ مگر وقت گزر چکا تھا اور اب کاسہ پیری سب کا احسان اٹھانے کے قابل ہی نہ رہا تھا۔ ایسے وقت میں کاسہ پیری چننے کے لیے بالکل تیار ہو چکا تھا اور نتیجتاً ۱۱ جنوری ۱۶۱۲ء کو وہ بارہ پیاریوں کو ان کے برجوں میں اداس چھوڑ کر اپنے قطب شاہی بزرگوں کی ارواح سے جا ملا۔ اس کا جسد خاکی اس کے تعمیر کردہ گنبد میں دفن دیا گیا۔ اور اب یہ کسے معلوم تھا کہ آنے والے دور میں اسی گنبد سے عالمگیر کی مغل فوجیں



بھاگ متی۔ محمد قلی قطب شاہ کی داستانی محبوبہ

گو لکنڈہ پر گولہ باری کریں گی۔^{۲۳}

محمد قلی قطب شاہ کی نوجوانی کا سب سے اہم واقعہ نوجوان رقاہ بھاگ متی کے عشق کا ہے۔ جدید ادبی تاریخ میں قلی قطب اور بھاگ متی کے عشق کی داستان کا چرچا اس وقت ہوا جب ڈاکٹر زور نے ۱۹۴۰ء میں محمد قلی قطب شاہ کی کلیات مرتب کر کے شائع کی۔ بھاگ متی کی داستان میں ایک خوب صورت رومانس کے سبب اجزا موجود تھے۔ ڈاکٹر زور کے زیر ذہن نے اس داستان کی تشکیل کے لیے بعض تاریخی حوالوں سے بھی معاونت حاصل کی۔ چنانچہ ”مچلم کی رقاہ“ کے عشق میں مزید رومانس پیدا کرنے کے لیے انہوں نے ”گلزار آصفی“ کی اس روایت سے استفادہ کیا جس کے مطابق قلی قطب شاہ ایک بار اپنی محبوبہ کے وصال کے لیے گو لکنڈہ سے مچلم جانا چاہتا تھا۔ بھرپور برسات کا زمانہ تھا۔ اور موکی نندی میں خوف ناک طغیانی تھی نوجوان شہزادے نے عشق کے جنون کے سبب گھوڑا نندی میں ڈال دیا اور مچلم جا پہنچا۔^{۲۴} ابراہیم قطب شاہ کو شہزادے کی اس حرکت کا پتہ چلا تو نندی پر پل بنوانے کا حکم دیا۔ محمد قلی قطب جب ۱۵۸۰ء میں بادشاہ بنا تو اس نے اپنی محبوبہ کی قدر و منزلت میں بہت اضافہ کیا۔ چنانچہ ہم عصر مورخ فرشتہ نے اپنی تاریخ میں بھاگ متی کے اس نئے مرتبہ اور شان و شوکت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا کہ قلی قطب شاہ نے ایک ہزار سوار بھاگ متی کے حلقہ ملازمین میں دے رکھے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ وہ سلطنت کے اعلیٰ امرا کی طرح نہایت ٹھاٹھ سے دربار میں آیا کرے۔ فرشتہ یہ بھی کہتا ہے کہ اسی کے نام پر قلی قطب نے گو لکنڈہ کے نواح میں نئے بننے والے شہر کا نام ”بھاگ نگر“ رکھا مگر بعد میں بدل کر حیدر آباد کر دیا۔^{۲۵} ڈاکٹر زور اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ حیدر آباد کی تعمیر کے بعد قلی قطب نے بھاگ متی کو شاہی حرم کی زینت بنا کر حیدر محل کا خطاب دیا تھا۔ مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ کلیات قطب شاہ میں بھاگ متی پر واضح طور پر کوئی نظم یا غزل نہیں ہے مگر حیدر محل کے نام پر نظمیں موجود ہیں اور کیا حیدر محل ہی درحقیقت بھاگ متی کا نیا نام تھا۔؟ اس بات کی بنیاد غالباً اس امر پر رکھی گئی ہے کہ جب ”بھاگ نگر“ کا نام بدل کر ”حیدر آباد“ رکھ دیا گیا تو قطب کی محبوبہ کو ”حیدر محل“ کا خطاب دیا گیا۔ کلیات میں ”حیدر پیاری“ کے نام جو نظمیں ہیں ان میں ایک نظم دیکھیے جو قلی قطب کے مخصوص اسلوب کی ترجمان ہے۔ یہ نظم کانٹری ترجمہ ہے:

۱۔ ”اس کے سر دجیسے قد پر نور تن کا جلوہ نظر آتا ہے۔ اور سب معشوقائیں اس کو دیکھ شرماتی ہیں۔ وہ اپنی پیشانی پر عشق کا ٹیکا (قشہ) لگاتی ہے اور چاروں طرف نور تن کے تاب جتے ہیں۔ وہ عشق کی چادر اوڑھ کر بیر بہوئی کی طرح سرخ نظر آتی ہے۔“

۲۔ ”نبی کے صدقے ہی حیدر پیاری ملی ہے جس نے اپنے مختلف انداز سے مرے دل کو اپنے دل سے باندھ لیا ہے۔ وہ عشق کے پراسرار راگ گاتی ہے۔ اس کے بال میں کنول کی تازگی اور آفتاب کی چمک ہے۔ وہ اپنی بھوؤں میں کا جل لگاتی ہے جسم میں نارنجی رنگ کی تنگ چولی پہنتی ہے اور آنکھوں کے خط سرمہ کے ذریعے مرے دل پر حملہ کرتی ہے۔“^{۲۶}

بھاگ متی کی داستانی شخصیت کے حوالے تاریخ کے حافظہ میں کسی نہ کسی شکل میں محفوظ رہے ہیں۔

مغلوں کے زمانے میں فیضی پہلا شخص تھا جس نے اس کا ذکر کیا تھا۔ بھاگ متی کی شخصیت گزشتہ پچاس برس میں تنقید کا شکار رہی ہے۔ بالخصوص دکن کی تاریخ کے ماہر، پروفیسر ہارون خان شروانی نے بھاگ متی کے تاریخی وجود کا سختی سے انکار کیا ہے۔^{۲۷}

شروانی ہی کے تتبع میں سیدہ جعفر بھی بھاگ متی کی رومانوی داستان کی تردید کرتی ہیں۔^{۲۸} اگرچہ سیدہ جعفر نے ہچلم میں بھاگ متی کے مزار کی نشان دہی بھی کی ہے لیکن وہ اسے مشتبہ قرار دیتی ہیں۔ ان کی آرا کے برخلاف البتہ ڈاکٹر مسعود حسین کا کہنا ہے کہ اس کہانی میں کچھ نہ کچھ صداقت ضرور ہے۔ اور پروفیسر شروانی کا منفی طریق استدلال صحت سے بعید ہے۔^{۲۹}

حقیقت کچھ بھی ہو بھاگ متی کے کردار میں تاریخ کا پرتو ضرور نظر آتا ہے۔ اور یہ ایک ایسی داستان ہے کہ جس کی روایت کے ڈانڈے قلی قطب شاہ کی ہم عصر تاریخ سے ملے ہوئے پائے جاتے ہیں اور یہ روایت صدیوں سے ایک تسلسل کے ساتھ تاریخ کے اوراق پر برابر دکھائی دیتی ہے۔ ایسی داستانوں کا بالکل بے حقیقت ہونا ممکن نہیں ہوتا ان کے پیچھے سچائی کا عنصر بہر حال ضرور موجود ہوتا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ نے جس ادبی ماحول میں آنکھ کھولی اس میں فیروز، ملاخیالی اور محمود جیسے بلند پایہ شاعروں کی صدائیں گونج رہی تھیں۔ ان شاعروں کا مجموعی تجربہ ابتدائی طور پر اس شعری دبستان کا خاکہ بنا رہا تھا جس میں رنگ آمیزی کا بیشتر کام محمد قلی قطب شاہ کو کرنا تھا۔ قلی قطب نے ابتدائی زمانے ہی سے ان شعرا کے طرز احساس اور مزاج سے اپنی شناخت کر لی تھی اور ان ہی کی بنائی ہوئی روایات پر عمل پیرا ہو گیا تھا۔ اس عہد کی زبان اور شعری رویوں کا مطالعہ بہت دل چسپ معلوم ہوتا ہے۔ ہندوی اور فارسی ملاپ و تصادمات کے سلسلے مسلسل جاری ملتے ہیں۔ صرف لسانی عمل ہی نہیں بلکہ تہذیبی عمل بھی اسی ڈھنگ سے کار فرما رہا ہے ہندوی جب بڑھتی ہے تو اس کا مطلب مقامی تہذیبی رویوں کا غلبہ ہے اور جب فارسی کا اثر زیادہ ہوتا ہے تو ایرانی اور وسط ایشیائی اثرات غالب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس دور میں ایک بات یقینی طور پر غالب ہے اور وہ ہے ہندی طرز احساس کا غلبہ۔ ہندوی طرز احساس کا غلبہ پورے قطب شاہی دور پر مسلط رہا ہے۔ اس دور میں شعرا کے جمالیاتی نظام کی ساخت پر بھی ہندوی روایت ہی بھاری ہے۔ قلی قطب شاہ کی شعری توانائی میں مقامی جمالیات ہی کی نیرنگیاں دکھائی دیتی ہیں۔ اور ذرا ماضی کی طرف سفر کریں تو ان جمالیاتی نیرنگیوں کا سلسلہ قطب شاہی دور سے پیچھے بہمنی دور کے شعرا تک پھیلا ہوا ملتا ہے۔ اس طرز احساس کی روح کا مطالعہ کرنا چاہیں تو ”پرت نامہ“ کے مصنف فیروز بیدری کی غزلوں کو دیکھ لیجیے:

گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں
دو نمین پر قدم تل میں فرش کر بچاؤن
یوں ہنس چلے لٹک تے سودھن ہنڈے انگن میں

ان اشعار میں وسط ایشیائی اور ایرانی رنگ دکھن کے سانولے رنگ سے مغلوب ہوتا ہوا نظر آ رہا ہے

محبوبہ کی چال بھی 'ہنس' جیسی ہے 'مبک' جیسی نہیں ہے۔ اس طرز احساس کو دیکھنے کے لیے ماضی میں ذرا مزید پیچھے چلیے تو ماضی کے دھند لکوں میں مشتاق سے ملاقات ہوتی ہے وہ بھی بہمنی دور کی آخری یادگاروں میں سے ایک ہے:

او کسوت کسیری کرتن چمن میانے چلی ہے آ
رہے کھلنے کوں یوں دستی او چپے کی کلی ہے آ

یہ شعر بھی مقامی روایت کے جمالیاتی طرز احساس کا نمائندہ ہے۔ چنانچہ دکنی شاعری میں جو طرز احساس بہمنی دور کی جمالیات نے بنایا تھا وہی طرز احساس قطب شاہی دور میں بھی جاری و ساری ملتا ہے۔ اور پھر قطب شاہی زوال کے بعد دکنی شاعری تک اس کا سفر جاری رہتا ہے۔ زمینی تجربے سے بننے والے اس لسانی، تہذیبی اور جمالیاتی طرز احساس کا غلبہ پورے دکنی ادب پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ طرز احساس کی یہی روایت محمد قلی قطب شاہ کو ملی تھی اور قلی قطب شاہ کے زر خیز ذہن نے اس روایت کو نہ صرف استحکام بخشا بلکہ اس کی توانائی اور حرارت میں بہت اضافہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ محمد قلی قطب شاہ ہی ہے کہ جس کے ہاں دکنی روایت کی کلاسیکی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کا شعری تجربہ اس دور کی جمالیاتی حساسیت کا سب سے خوب صورت اور جان دار نقش بناتا ہے۔ اس کی بارہ پیاریاں وہ بارہ دیویاں ہیں جو اس کے بت پرستی کے شیوہ کو شانتی دیتی ہیں۔ بارہ پیاریوں کی صورت میں اس کے مثالی حسن کی تکمیل ہوتی ہے۔ ہم بارہ پیاریوں کو خود نہیں دیکھ سکتے کہ وہ تاریخ کے پردے کے پیچھے ہیں مگر ہم قلی قطب کی آنکھ سے ان کے حسن و جمال کو ضرور دیکھ سکتے ہیں۔ ان کا اصل حسن و جمال قطب کی آنکھ میں ہے۔ اور قلی قطب کی آنکھ کا حسن و جمال دکن کا روایتی حسن و جمال تھا جس پر ہندوستانی دیومالا کا گہرا عکس تھا۔

جہاں تک لسانی شعور کا تعلق ہے۔ بہمنی دور کے آخری شاعروں فیروز، مشتاق اور قطب شاہی عہد کے شعرا میں واضح طور پر ایک نئے لسانی شعور کا سراغ ملتا ہے۔ زمانی تبدیلیوں کے عمل سے زبان کے اندر ایک نئی ساخت کی پرداخت شروع ہو جاتی ہے۔ ہندوی کی لسانی روایت اگرچہ بدستور مسلط رہتی ہے مگر فارسی زبان کی شعری لغت دھیرے دھیرے دکن کے اندر اپنے وجود کا اعلان کرنے لگتی ہے اگرچہ یہ اعلان نامہ پہلے ہی سے موجود تھا مگر قطب شاہی عہد میں اس کی آواز ذرا سی بلند ہونے لگتی ہے۔ غواصی اور وجہی کی غزلوں سے معلوم ہونے لگتا ہے کہ فارسی کی شعری لغت مستقبل کی زبان تراشنے کے لیے کوشاں ہے اور سچ تو یہ ہے کہ اس منزل تک پہنچنے میں دو صدیاں گزر جاتی ہیں اور تا آں کہ ولی اور سراج کی وہ آواز سنائی دیتی ہے جو اپنے دکنی وجود کے باوجود یہ اعلان کرتی ہے کہ فارسی کی لسانی روایت غالب آچکی ہے اور اردو زبان اپنے لسانی سفر کی منزلوں میں دو سو برس کا عرصہ طے کر چکی ہے۔

جہاں تک محمد قلی قطب شاہ، وجہی اور غواصی کی زبان کا تعلق ہے ان میں محمد قلی قطب شاہ دکنی روایت کا شاعر ہے۔ اس پر فارسی اثرات نسبتاً کم دکھائی دیتے ہیں۔ ہندوستانی دیومالا میں گہری دل چسپی اور زمینی رشتوں سے گہرے طور پر منسلک ہونے کے سبب اس کا لسانی شعور بنیادی طور پر مقامی ہو جاتا ہے۔ وہ اس لسانی شعور کا سب سے

بڑا شاعر ہے۔ اس نے حافظ کی جو غزلیں فارسی سے ترجمہ کی ہیں ان میں فارسی لغت کا اثر زیادہ ملنا چاہیے تھا مگر ان غزلوں میں بھی اس کی مقامی روح پھڑپھڑانے لگتی ہے۔ اس کے ہاں فارسی روایت کا تجربہ دبا دبا ملتا ہے۔ قلی قطب میں جہاں جہاں فارسی کی شعری لغت ابھرتی ہے وہاں دکنی اسالیب اس کو غیر موثر کر دیتے ہیں۔ اور یہ کش مکش قطب شاہی دور میں جاری رہتی ہے اور خود قلی قطب کی شاعری اس کا نقطہ عروج ہے۔

اگر ہم یہ کہیں کہ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے تو بالکل بجا ہو گا۔ قلی قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی کے نگار خانہ سے مزین ہے جمالیات کا بھرپور ذوق رکھنے والے اس شاعر کے لیے خوش قسمتی سے جمالیات کے اعلیٰ ترین مظاہر ہمہ وقت حاضر تھے۔ حسناؤں کے جھگھٹوں اور شراب دساقی میں اس کی زندگی بسر ہو رہی تھی۔ لہذا قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی کا مصدقہ اظہار ہے۔ اس کے ہاں کوئی جذبہ احساس خیال یا تجربہ مصنوعی اور روایتی نہیں ہے اس کے سارے شعری تجربے اس کے تجربے کا حاصل ہیں۔ ان حالات میں وہ غزل کی فارسی دیومالا کی طرف کیوں کر رجوع کر سکتا تھا۔ اسے محبوب سے ملنے میں کوئی طاقت مانع نہ تھی۔ اسے کسی دربان کی خوشامد کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ محبوب کے سامنے ”سبک سر“ ہونے کا تصور بھی نہ کر سکتا تھا۔ نہ ہی اسے ”شیوہ تسلیم“ اختیار کرنے کی ضرورت تھی۔ اس کا نہ کوئی رقیب تھا نہ اسے ہجر کا سامنا تھا نہ تنہائی کا۔ نہ وہ فراق یار میں شب و روز گریہ زاری کرتا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ قلی قطب کی شاعری فارسی غزل کی دیومالا کی ہرگز محتاج نہ ہوئی۔ اس کے ذاتی تجربوں نے اس کے شعری تجربات کے لیے زمین تیار کی۔ اردو میں قلی قطب کے بعد ایسے شاعر مشکل سے ملتے ہیں کہ جن کے خیال اور فعل میں کوئی فرق نہ ہو۔ قلی قطب کی شاعری اور زندگی میں کوئی دوئی نہیں ہے۔ اور شاید اسی لیے وہ اردو کے نقادوں کی عدالت میں گنہ گار قرار دیا جاتا ہے۔ مشرقی اخلاقیات کے ضابطے اس کی عشقیہ شاعری کو معتبوب قرار دیتے ہیں۔ مگر اس میں شک نہیں وہ کسی بھی مقام پر شائستگی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔

اس نے عشق اور جنس کے آزادانہ فطری اظہار کے لیے تہذیبی جبر اور معاشرتی قدغنوں سے یک سر نجات حاصل کر لی تھی۔ اس نے معاملات عشقیہ کی رنگینیوں کو بیان کرنے کے لیے اشارے کنائے یار مز سے چھٹکارا پالیا تھا۔ وہ حسن و عشق کے معاملوں کو تہذیبی خوف کے باعث کنائے کی زبان میں کہنے کا عادی ہی نہ تھا۔ وہ ازلی وابدی طور پر ایک آزاد صفت انسان تھا جس نے زندگی کے ظاہر و باطن میں فرق روا رکھنا مناسب نہ سمجھا تھا۔

اور حقیقت تو یہ ہے کہ اس کا کوئی مخفی باطن تھا ہی نہیں جو کچھ بھی تھا ظاہر ہی ظاہر تھا۔ زندگی کے عام رویوں میں انسان اپنے اوپر ایک نقاب (Persona) چڑھا لیتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے اوپر ایک خول چڑھائے پھرتے ہیں لیکن اگر ایسے انسانوں کی ذات کا نقاب اتار دیا جائے تو اندر سے ایک مختلف شخصیت برآمد ہوگی۔ قلی قطب کا مسئلہ یہ ہے کہ کوششوں کے باوجود شاید وہ خود پر نقاب (Persona) نہ چڑھا سکا ہو گا چوں کہ وہ تہذیبی جبر اور ظاہر داری کے خوف سے ایام شہزادگی ہی میں نجات پا چکا تھا اس لیے اس کی پوری شخصیت اپنے ادبی اظہار کے

لیے نہایت پرسکون اور پر معنی رہی۔

شمالی ہند کی تہذیب اظہار عشق میں کنائے کی اشارتوں سے محظوظ ہوتی تھی۔ یہاں اصل لطف رمزیت کے پیرایوں میں تھا۔ اور اس میں شک نہیں کہ رمزیت یا کنائے سے معنی کا ایک طلسمی حصار شعر میں قائم ہو جاتا تھا۔ جب کہ عشق کے برملا اظہار میں یہ طلسمی حصار تعمیر نہیں ہو سکتا ہے۔ لیکن قلی قطب کی شاعری میں اظہار کی برملا اور عریاں صورتوں نے نشاط و طرب کی شادمانیوں سے ایک ایسا طرب ناک منظر بنا دیا تھا جس کی کوئی ابتدا تھی نہ انتہا۔ ہماری حیات کو متاثر کرنے والا ایک طلسمی منظر نامہ قلی قطب کی شاعری میں ہر لمحہ ایک نئے خیال کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ دراصل اس کی شاعری اس کے عشقیہ روزنامچہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نے زندگی کو جس والہانہ ذوق و شوق سے دیکھا اور سرشاری کی جس سطح پر زندگی کو شاعری میں دکھایا اردو کا کوئی دوسرا شاعر اس سطح تک نہ آسکا۔

محمد قلی قطب شاہ نے اپنی شاعری میں جتنی کثرت سے خدا اور نبی کو یاد کیا ہے اردو کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس کے مثال نہیں ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دوسرے بہت سے مذہبی حوالے بھی اس کی شاعری میں بار بار دہرائے گئے ہیں۔ کلیات قطب شاہ کی ابتدائی پچیس غزلوں کو پرکھیے تو ان میں کئی مقامات پر مذہبی حوالے نظر آتے ہیں۔ وہ شاعر جو عیش و طرب اور بادہ نوشی کے بلند بانگ تذکروں کا ذکر اپنی شاعری میں کرتا ہے۔ نبی اور خدا کا ذکر بھی لے آتا ہے۔ قلی قطب شاہ کے اس پہلو پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا ہے۔ محض یہ کہہ دینا کہ وہ اپنی شاعری میں خدا اور رسول کا ذکر کرتا ہے کافی نہیں۔ یہ بات اس قدر سادہ بھی نہیں کہ جس کا ذکر سرسری طور پر کر کے ہم آگے بڑھ جائیں۔

اگر قلی قطب شاہ مذہبی یا صوفی شاعر ہوتا تو پھر یہ سوال اٹھانے کا حق بھی حاصل نہ ہوتا کہ یہ ان شعر کی روایت ہے۔ مگر غزل کے شعر کی یہ روایت نہیں تھی۔ فارسی شعرا نے بھی قلی قطب شاہ کی طرح نبی اور خدا کا تذکرہ اتنی کثرت سے نہیں کیا ہے۔ ہم یہ بات بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ دکنی شاعری کی روایت تھی، دل چسپ بات تو یہ ہے کہ غزل کی شاعری کو تو اپنے کفر پر تغیر کا احساس رہا ہے۔ اور اعلان کفر سے شاعر کی ذات اپنے گرد کے حصار توڑ کر آزادی میں سانس لینے لگتی تھی۔ قلی قطب شاہ کے ہاں ایسے حصار توڑنے کا ذکر بہت کم ملتا ہے کیوں کہ وہ پہلے ہی سارے تہذیبی حصار توڑ پھوڑ کر علی الاعلان اپنی سرمستیوں کے تذکرے کرنے لگا تھا۔ اور قلی قطب کے لیے یہ سب کچھ اسلوب زیست بن گیا تھا۔ اس نے سماج کے ظاہری وقار اور مصنوعی رکھ رکھاؤ کے تکلفات یک سر نظر انداز کر کے اپنے ظاہر و باطن کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ اس اعتبار سے قلی قطب شاہ ایک بہت بڑا بت شکن بھی ہے۔

ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اس نے ہمارے ادب کو سچ بولنے کا سلیقہ اور حوصلہ دیا۔ یہ محض شاعرانہ حوصلہ نہیں تھا۔ یہ اپنے اعمال و افعال کو سچائی سے بیان کرنے اور ان کا اقرار کرنے کا حوصلہ تھا۔ مگر ادبی تاریخ میں قلی قطب کی روایت مغلوں کی تہذیب کے رکھ رکھاؤ اور ظاہر و باطن کے فرق کے باعث ولی کے دور تک چلی مگر اس کے بعد اس فرق کے باعث دب کر رہ گئی:

صدقے نبی قطبِ زماں پیاری سوں مل عیساں کر کے
کیوں نا کرے نہہ ملک میں تاجِ عشق تھے والی اہے

نبی صدقے قطبِ کوں اپنی میا سوں
دیکھا کر چھیلے چھنداں سوں رجھاتی

نبی صدقے قطب کے سج پر جم
سورج جس تھے لے سو استری ہے

نبی صدقے قطب سر مست ہو کر
پیاریاں سوں گمائی رات ساری

نبی صدقے قطب سوں مد پیوے جم جم
دو چند مکھ کہ جس مکھ تھے جوتی سنگارے

چوتھے پہر آ کر قطبِ زماں سوں پد منی صدقے نبی قطبِ زماں ہے اس زماں کا انوری

حق کے کرم سوں جم جو قطبِ تمہیں پت سوں صدقے نبی دولت بخر جم راج کر راجے سدا

قطبِ زماں کے سب گناہاں بخش الہ پکڑیا علی داماں سب ہی اس عید میں

نبی صدقے پایا ہے جنت کی حور محبت قطب کر خوشیاں سوں توں راج

محمد قلی قطب شاہ جیسے آزاد منش اور نشاط جو شاعر کے لیے مذہب در حقیقت مذہب کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کے ہاں مذہب ذہنی کلچر کا نام بن جاتا ہے اور وہ بھی نشاطیہ کلچر۔ مذہب اپنی حقیقی روح سے گزر کر رسوم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ مذہب کی رسمی شکل ہے جو اپنے کلچر میں مذہب کے ساتھ کوئی تضاد نہیں دیکھتی ہے۔ بلکہ مذہب کو رسمی شکل میں اپنا کر اسے ثقافت کا تابع کر دیتی ہے۔ اسی لیے قلی قطب کے ہاں اس گناہ کے اعتراف کا احساس بھی بہت دبا دبا ہے اور احساس بھی محض رسمی ہی ہے قلی قطب اسی خود مکلفی ذہنی کلچر کا شاعر ہے۔

اس نے اپنی زندگی کے لیے مذہب کو بہ طور مذہب قبول نہیں کیا بلکہ اسے ایک دیومالا کی شکل دے دی ہے جیسا کہ جانتے کہتے ہیں کہ اس کے مذہب میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت بتوں کی ہو گئی ہے۔^۲ ایک ایسی دیومالا کہ جو رسوم اور تقریبات کی رنگینوں سے عبارت ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی بنائی ہوئی دیومالا میں علی اور پیغمبر کی ذات کو بتوں کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ وہ ان بتوں کو اپنا محافظ، محسن اور معطی قرار دیتا ہے۔ جس طرح ہندو دیومالا میں ہندو لوگ کرشن یا مہادیو کے ممنون ہوتے ہیں اسی طرح سے قلی قطب بھی علی اور پیغمبر کے لیے ممنونیت کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ اپنی عیش و عشرت اور بادہ نوشی کی محفلوں کے لیے وہ ہمیشہ ان سے دعا کرتا ہے اور ان کے احسانوں کا شکریہ ادا کرتا ہے۔ یہ اس کی ذات کا ان بتوں کے ساتھ ایک سمجھوتہ ہے کہ وہ اپنی من مرضی سے جو کچھ چاہے کر سکتا ہے اور بعد ازیں ان کا شکر گزار ہوتا ہے۔ لیکن اس نے شکریہ کو نہایت سختی سے واجب قرار دیا ہے۔ اور اس کا عقیدہ ہے کہ وہ سارے اسباب عیش و مسرت اس کے بتوں کے فیض و کرم کا نتیجہ ہیں۔

ہر بڑے شاعر کے پیچھے کوئی نہ کوئی ایسی پراسرار طاقت ضرور ہوتی ہے جو اس کے تخلیقی سرچشموں کا منبع و ماخذ ہوتی ہے۔ بعض اوقات ماضی سے محبت شعری طاقت کا سرچشمہ بن جاتی ہے اور کبھی ماضی سے نفرت شاعری کی قوت محرکہ قرار پاتی ہے۔ کبھی کبھی ناسٹالجیا (Nostalgia) ایک بڑی شاعری کا محرک بن جاتا ہے۔ مگر قلی قطب شاہ کی شاعری کا منبع دوسرا سرچشمہ جنس ہے۔ ہر انسان کا اپنا ایک باطنی مرکز ہوتا ہے اور وہ اسی باطنی مرکز کی رہنمائی میں سفر حیات طے کرتا ہے۔ قلی قطب کا باطنی مرکز جنس ہے۔ درحقیقت جنس ہی اس کی شاعری کا باطنی اور بنیادی استعارہ ہے۔ اس استعارے کی جڑیں بہت دور تک اس کے عنوانِ شباب سے بھی پرے جا ملتی ہیں۔ اس مقام پر ان ایام کو ذہن میں لانا ہو گا جب وہ محض شہزادہ تھا۔

اس کی شاعری ایک ادھیرا (Opera) یا ریس کی طرح سے ہے جس میں مختلف کردار اپنے خوب صورت ملبوس اور حسین بدنوں کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔

کبھی کبھی اس کی کلیات کا مطالعہ کرتے ہوئے یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم عہدِ قلی قطب میں گو لکنڈہ کے ٹی وی پر بہار یا خزاں کے ملبوسات کا کوئی شو دیکھ رہے ہیں جیسے کہ آج کل روم یا پیرس کے ملبوسات کے شو دیکھے جاتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ گو لکنڈہ کا یہ شو ایک ایسا شخص دکھا رہا ہے جس کی آنکھ حسن کے تلذذ سے بھری ہوئی ہے اور جس کے دل میں جنسی لطافتوں کی کبھی نہ مٹنے والی خواہش کروٹیں لے رہی ہیں۔

قلی قطب کی پیاریوں کا تذکرہ ہوا یا جلوے کی گھڑیوں کا بیان ہو، ہر جگہ ایک جیسا پر نشاط سماں نظر آتا ہے۔ آئیے ہم اس کی پیاریوں کا سراپا دیکھتے ہیں یہ نمونے ڈاکٹر زور کی مرتب کردہ "کلیات محمد قلی قطب شاہ" سے لیے گئے ہیں:

منہی

"منہی جیسی حسین نو آسمانوں میں بھی نہیں۔ اس نے بدن پھول کے رنگ کی ساڑی باندھی ہے۔"

اے ننھی میں ترے جسم کی خوشبو کا ذکر کروں یا ترے راز کی کہانی بیان کروں — خوشبو ترے جسم سے اس طرح مہکتی ہے جیسے سانت کی بارش سے مہکتی ہو۔ ترے آنکھوں کی چمک میں کا جل بہت سہانا نظر آتا ہے۔“

کنولی

”کنولی اپنے ہاتھ میں پیالہ لے کر کھڑی ہے۔ بالوں میں پھول جماتی ہے۔ آنچل کے اندر سے اپنی آنکھوں کی چنچل پتلیوں کو نچا رہی ہے۔ اس کے جسم کے رنگ سے نورتن کو روشنی ملی ہے۔ دکھن کی اس کوئی سکھی کو دیکھ کر میری جتنی کالی اور گوری سہیلیاں تھیں میں ان سب کو بھول گیا۔“

”یہ شکفتہ آنچل پھر میرے یہاں سبز آنچل اوڑھے اور پھولوں کی کلفی لگائے ہوئے آئی۔ اس کی الہڑ چال سے شراب کا خمیر اور رنگ کے ڈورے نظر آرہے ہیں۔“

گوری

”اے گوری تیرے جسم پر سر تا قدم پھول ہی پھول ہیں۔ تو اپنی پرستش کرانے کے لیے کھڑی ہے تو مجھے عشق کی صحبتوں میں پیالا پلا۔ مجھ پر ترے عشق کی بھٹی کی مستی چڑھی ہوئی ہے۔“

ان عورتوں کی تمثالوں کے پس منظر میں وہ ہندوستانی عورت بار بار جھلکتی ہے جو کبھی کالی داس کی ”شکنتلا“ یا ”میگھ دوت“ میں یا پھر امارو، چندری داس اور ودیا پتی کی شاعری کے اور اق پر لگی ہوئی ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ قلی قطب کی شاعری میں جو عورتیں بار بار ابھرتی ہیں ان میں کام شاستر کی عورتوں کی جھلیاں بھی برابر دکھائی دیتی ہیں۔

محمد قلی قطب شاہ نے بادشاہت سے قبل ایام شہزادگی کے چودہ پندرہ سال شاہی محلات میں بسر کیے۔ قطب شاہی سلطنت کے شہزادے کے لیے محلات میں دنیا بھر کے سامان طرب فراہم کیے گئے تھے۔ اعلیٰ سے اعلیٰ شراب، بے مثال لذتوں، خوش ذائقہ طعام، مطربان خوش نوا اور سلطنت بھر کے منتخب گل فام چہرے اس کی نگاہ کے منتظر رہتے تھے۔ قلی قطب شاہ کا ذوق جمال ایام شہزادگی ہی میں پروان چڑھا اور پھر صرف پندرہ کی عمر میں تخت سلطنت پر متمکن ہونے کے بعد اس کے عیش و طرب کی دنیا مزید رنگین ہوتی گئی۔ اس نے بچپن سے جوانی اور جوانی سے موت تک زندگی کو ایک ہی نظر سے دیکھا۔ اس کے لیے زندگی جمال و طرب کی نامنہتم کیفیتوں کا نام تھا۔ وہ شخص جس کے ارد گرد حسیناؤں کے جگمگے رہتے تھے، رقصاؤں کے رقص جس کے منتظر ہوتے تھے اور شراب پلانے والے پر کشش ہاتھ ہمہ وقت جس کی طرف بڑھنے کو تیار رہتے تھے، ایسے شخص کے لیے زندگی ایک ہی مقصد رکھتی تھی۔ حق یہ ہے کہ عمر عزیز کا بیش از بیش حصہ اس نے جی بھر کر زندگی سے محفوظ ہونے میں بسر کیا۔ اس نے شراب اور جنسی تہذیب میں جسم کو کثرت سے مصروف رکھا۔ اس کی طرب ناک خواہشات ان حد تھیں جن میں کوئی ٹھہراؤ نہ تھا۔ جتنا زیادہ وہ حسن سے سیراب ہوا اتنی ہی زیادہ خواہش بڑھتی گئی۔ اس کی زندگی میں وصل ہی وصل تھا۔ اس پر جدائی تنہائی اور محرومی کا سایا نظر نہیں آتا۔ اس کی پوری زندگی ایک پُر نشاط رات کی طرح نظر آتی ہے

جس میں ہر لمحہ وہ نشوں سے مسلسل لبریز اور شرابور ہوتا جاتا ہے۔

اگر یہ سوال کیا جائے کہ کیا اردو غزل کا بنیادی استعارہ عشق ہے تو اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ واقعتاً اردو غزل کا بنیادی استعارہ عشق ہی ہے۔ مگر یہ جان لینا چاہیے کہ یہاں عشق 'غزل کے نصاب کا عشق ہے۔ یہ نظری ہے اس کا عمل سے تعلق نہیں۔ یہ ایک فینٹسی ہے جس میں شاعر متحیلہ میں رہتے ہوئے خواب دیکھتا رہتا ہے۔ غزل کا عشق تو رسوم و قیود کا عشق ہے اور جہاں "تہذیب رسم عاشقی" کے دستور نافذ العمل ہیں۔ جہاں حسن و عشق کی ایک مخصوص ثقافت کے دائرے میں رہتے ہوئے ہی معاملات عاشقی طے کیے جاسکتے ہیں۔

مگر قلی قطب کا عشق رسوم و قیود اور "تہذیب رسم عاشقی" کا عشق نہیں ہے۔ اس کے لیے یہ کہہ دینا ہی کافی ہے کہ یہ قلی قطب شاہ کا عشق ہے اور قلی قطب شاہ کے عشق کے لیے صرف اتنا ہی کہنا ضروری ہے کہ اس عشق کا باطنی استعارہ جنس ہے۔

قلی قطب جہلوں کا شاعر ہے۔ یوں تو کوئی بھی شاعر جہلوں کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا جس طرح سے کہ بھوک کی جبلت ہماری ایک خاص جسمانی احتیاج کو سکون بہم پہنچاتی ہے۔ اسی طرح سے ہمارے جسم کے اندر خواہشوں کی بھوک پیدا ہوتی ہے چنانچہ اس احتیاج کو پورا کرنے کے لیے جنسی جبلت بروئے کار آتی ہے اور ہمارا جسم سرور ہو جاتا ہے۔ جبلتیں حیاتیاتی ہیں اس لیے ان کی پیدائش بدنی ضروریات کے تحت ہوتی ہے اور بدنی ضروریات کو جو جبلت کے ذیل میں آتی ہیں ہمہ وقت وجود میں آتی ہیں اور اپنی احتیاجات کو پورا کروانا چاہتی ہیں جیسے بار بار بھوک کا لگنا اور وقفوں کے ساتھ ساتھ جنسی عمل کی خواہش۔

قلی قطب شاہ کو ہم نے جہلوں کا شاعر اس لیے کہا ہے کہ عام شعرا کے مقابلے میں اس کے ہاں جہلوں کا اظہار سب سے زیادہ ہے۔ آخر اس کے ہاں ان کا اظہار اتنا زیادہ کیوں ہے؟ کچھ لوگوں میں ایک تو حیاتیاتی طور پر جنسی جبلتیں از بس احتیاج کا تقاضا کرتی ہیں اور یوں نفسی صحت مندی کے لیے ان کی تکمیل ضروری ہو جاتی ہے۔ دوسرے قلی قطب جس ماحول میں رہتا تھا وہ ماحول حسن و نشاط کا تھا لہذا اس کا ماحول بھی جنسی جبلتوں کا بہت بڑا محرک تھا جہاں محرکاتی قوتوں کی کثرت بھی تھی اور جہلوں کو سکون دینے اور سرور کرنے کے سارے اسباب بھی فراہم تھے۔

محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں جنسی تمثالوں سے ارتقا کے حصول کا ایک ذریعہ اس کی متعلقات پرستی (Fetichism) ہے اور متعلقات پرستی میں اس کا مرغوب مقام چھاتی ہے۔ نشاط کی محفلوں اور برسات کی بہاروں میں وہ خاص طور پر چھاتیوں کے جو بن کا ذکر کرتا ہے اور بھگی ہوئی چھاتیوں کی تمثالیں اس کے لیے بے حد محبوب معلوم ہوتی ہیں۔ برسات کے موسم میں بادل، بارش اور بجلی قلی قطب شاہ کی شاعری میں جنسی مہمجات تیز کرنے کا سبب بنتے ہیں۔ قلی قطب کی شاعری کے یہ نثری ترجمے زور کی مرتب کردہ کلیات سے ہیں:

"مرگ کے بادل گرج رہے ہیں۔ اے سکیو آؤ اور سنگار کرو۔ بارش کے قطرے آہستہ آہستہ گرنے لگے

تم ان سے اپنی چولی بھگولو تاکہ جو بن کی بہار نظر آئے۔"

"بارش کا موسم آیا اور کلیوں کا راج شروع ہو گیا۔" "جسم ٹھنڈ کی وجہ سے لرز رہے ہیں اور جو بن کپکپا

رہے ہیں۔ ہیا کا چہرہ دیکھتے ہی چولی خود بخود بھٹی جا رہی ہے۔“
 ”(پیارے) اپنے جو بن کے حوض خانوں میں عشق کا رنگ بھر کر جسم کے رویں رویں میں بجلی کی رودودڑا دیتی ہے۔“

”رنگ سے بھیگی ہوئی چولی میں سے سرپٹاں رات کی نشانی بن کر سیاہ نظر آتی ہے اور اس کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ سورج (جیسے پستان) کے بیچ میں رات کو کسی جگہ مل گئی۔“
 ”ایک سے ایک کے پستان زیادہ خوب صورت جن پر سیاہ بادلوں کی لٹیں ایسی نظر آتی ہیں جیسے پہاڑوں پر کالے کالے بادل چڑھائی کرنے آئے ہوں۔“

”ان نئی نئی اور شوخ دوشیزاؤں نے اپنی چولیاں پانی کی بوندوں سے بھگولی ہیں اور جھولوں میں بیٹھ کر جھول رہی ہیں۔“

”ان چھیلی پتلیوں جیسی دوشیزاؤں کے جو بن چولیوں کے بند سے آزاد ہو کر نکل پڑے ہیں۔ ان کے جسم سے شراب عشق ابل رہی ہے اور وہ اپنی آنکھوں سے فریفتہ بنا رہی ہیں۔“

”مونیاں اپنے خوش رنگ جسموں پر رنگ رنگ کے لباس پہنے اپنے جو بنوں کی بہار دکھاتی ہوئی ناز و ادا کے ساتھ محو خرام ہیں۔ ان کے آپ حیات جیسے صاف و شفاف پستانوں کے ساتھ سیاہ مہینیں (سرپٹاں) ظلمات کی طرح لگی ہوئی ہیں۔ یا جو بن کے پاک و صاف آسمانوں پر دو کالے کالے بادل چڑھ آئے ہیں۔“

جسمانی مسرت کا حصول اس کے لیے بالکل عام حیاتیاتی عمل ہے جو جسم کے توازن اور ترفع کا باعث ہے۔ اس کی بنائی ہوئی دیو مالا کی اخلاقیات میں گناہ کا تصور نہیں ہے۔ وہ چیزیں جو عام اخلاقیات کی نظر میں گناہ ہیں۔ قلی قطب ان کو دیکھے بغیر گزر جاتا ہے۔ زندگی سے حاصل ہونے والی جسمانی مسرتوں کو وہ جسمانی حق سمجھتا ہے اور اس حق کی ادا نگئی میں وہ بڑا دیانت دار اور مخلص ہے۔

وہ پہلا شاعر ہے جس نے پرائیویٹ ورلڈ کی شاعری کو پبلک ورلڈ بنانے میں کوئی عار نہیں سمجھی۔ اور عار سمجھتا بھی کیسے کہ وہ جنس کی مسرتوں میں اپنے قارئین کو بھی شریک کرنا چاہتا تھا۔ جنس کا اظہار اس کے لیے عیب نہیں تھا۔ البتہ اس کی شاعری کے اس کردار کو ہمارے نقادوں نے کڑوی گولی سمجھ کر بہ مشکل نگلا ہے۔
 کہا جاتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ کا موضوع حسن و عشق ہے جس سے یکسانیت پیدا ہوتی ہے۔ مگر یہ نہ بھولیے کہ اس نے حسن کو ہزار شیوہوں سے اگر دیکھا ہے تو دس ہزار شیوہوں سے اس کا اظہار بھی کیا ہے۔

وہ ایسے شعرا میں تھا جو حسن و عشق کی تمثالوں کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہ بڑھا سکتا تھا۔ حسن اس کی کم زوری بھی تھی اور طاقت بھی۔ درحقیقت اس کی شاعری کی حقیقی قوت بھی حسن میں تھی اس کی تخلیقی قوت بھی اس وقت ارتقاء کی طرف بڑھتی ہے جب وہ حسن سے شاد کام ہوتا ہے۔

قلی قطب اور اس کے بیشتر معاصرین میں شعری کلیت کا وہ تصور نظر نہیں آتا جو ایک طرف ہمیں زندگی کے مظاہر کی تفہیم عطا کرتا ہے۔ اور دوسری طرف ہمیں اپنے باطنی مرکز کی طرف بھی رجوع کرنے کی ترغیب دیتا

ہے۔ اچھی اور خوب صورت شاعری محسوسات یا جذبات سے تخلیق ہو سکتی ہے مگر عظمت کے حصول کے لیے تخلیق کے باطنی تجربہ سے مستفیض ہونا پڑے گا۔ وہ چیز جو کسی شاعری کو عظیم بناتی ہے وہ اس سے ملنے والی بصیرت ہے۔ دنیا کا ہر بڑا ادب عظمت کے معیارات تک اس بصیرت کی تخلیق کے بعد ہی پہنچتا ہے۔ اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ بصیرت کسی شاعری کے تہذیبی و فکری تجربہ کا حاصل ہوتی ہے لہذا اس کی عدم موجودگی میں کسی شاعری کو عظیم شاعری کہنا مشکل ہے۔ اور یہی رقت دکنی شاعری میں پیش آتی ہے۔

ہم یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ غالب اور میر اسی شعری تصور سے شعری عظمت تک پہنچتے ہیں اور لکھنؤ کے اکثر شاعر (انشا اور ناسخ وغیرہ) اس عظمت کے درجہ سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ کچھ اسی قسم کی صورت حال دکنی شاعری کی بھی ہے۔ اس شاعری کے جذبے، احساس اور جمالیات سے انکار نہیں ہو سکتا مگر سوال پیدا ہوتا ہے کیا یہ شاعری عظیم کہلا سکتی ہے؟ کیا اس میں عظمت کے کوئی آثار نظر آتے ہیں؟ محمد قلی قطب شاہ اور اس کے معاصرین زندگی کو ایک ایسے افق سے دیکھتے ہیں جہاں ان کی نظریں جسم پر مرکوز ہو جاتی ہیں۔ مگر وہ اس جسم کے باطنی مرکز کی طرف سفر نہیں کرتے۔ جسم، جسم ہی رہ جاتا ہے کسی دوسرے تجربے کا استعارہ نہیں بن پاتا۔ وہ مابعد الطبیعات کے مسافر نہیں ہیں۔ ان کا سارا کھیل اس طبعی دنیا کا تھا۔ جس میں ہر طرف منظر ہی منظر ہیں۔ جلوؤں کی بہتات ہے۔ مگر اس عہد کے شعر ان منظروں کے ماوراء کچھ نہ دیکھ سکے۔ البتہ وہ ہماری حیات کو سرور اور جذبات کو براہِ نیچتہ ضرور کر جاتے ہیں اور یہ ہی اس عہد کی روح عصر تھی۔ جو چیز اس شاعری کو ایک ارفع مقام دیتی ہے وہ اس کی تخلیقی صداقت ہے ان کے پاس مابعد الطبیعات نہ سہی۔ مگر وہ جو کچھ بھی تجربہ کرتے ہیں اسے پوری سچائی سے بیان کر دیتے ہیں۔

وجہی

دکن کے دوسرے ادیبوں کی طرح وجہی کے حالات زندگی بھی بہت کم دست یاب ہوئے ہیں۔ البتہ اثنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وجہی، ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) کے زمانے میں پیدا ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب قطب شاہی سلطنت قائم ہوئے ایک مدت گزر چکی تھی۔ سلطنت کے بانی قلی قطب شاہ اور بعد میں آنے والے حکمرانوں کا زیادہ عرصہ سلطنت کو مستحکم بنانے میں گزر گیا تھا۔ قطب شاہی سلطنت کو وراثت میں بہمنی سلطنت کی تہذیب اور علوم و فنون کی اعلیٰ روایت ملی تھی۔ چنانچہ سلطنت کے استحکام اور اس وراثت کے اثرات سے گو لکنڈہ کی اپنی تہذیبی اور ادبی روایت بھی آہستہ آہستہ مستحکم ہو رہی تھی اور جس دور میں وجہی نے آنکھ کھولی اس میں گو لکنڈہ کی ادبی روایات کے ابتدائی نقوش استوار ہو چکے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب گو لکنڈہ میں ملا خیالی، فیروز اور محمود جیسے بلند پایہ شعرا کے نغمے گونج رہے تھے۔ وجہی کا ادبی شعور ان ہی شعرا کی روایت میں پروان چڑھا تھا۔ وجہی کی شعری مشق ابراہیم قطب شاہ کے دور میں شروع ہوئی۔ اپنی فطری ذہانت کے بل بوتے پر وہ جلد ہی ایک

مشاق شاعر بن گیا۔ وجہی کی سیرت و عظمت کا ستارہ محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۲ء-۱۵۸۰ء/۱۰۲۰-۱۵۸۸ھ) کے دور میں چمکا۔ یہ اس کے عروج کا دور تھا۔ جب وہ درباری شاعر بھی تھا اور سلطان کا منظور نظر بھی۔ وجہی اور قلی قطب شاہ ہم مذاق و ہم مزاج تھے۔ دونوں رند مشرب، آزاد خیال اور عشق پیشہ شاعر تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قلی قطب شاہ اور وجہی کے درمیان بے تکلفی اور گہری رفاقت بھی رہی ہوگی جس کا ثبوت ”قطب مشتری“ میں تجلّٰی عروسی کا منظر نامہ ہے جس میں محمد قلی قطب اور مشتری کے درمیان پیار، تلذذ اور مباشرت کی منازل کا طویل بیان ملتا ہے۔ اس قسم کے مناظر ممدوح کے ساتھ اس کے گہرے روابط کے عکاس ہیں۔ اس سلسلے میں ایک دوسری بات یہ بھی ہے کہ ”قطب مشتری“، قلی قطب شاہ کے انتقال سے صرف دو سال پہلے مکمل ہوئی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بادشاہ بسترِ علالت پر گر چکا تھا اور اس کی صحت جواب دے چکی تھی۔ ان حالات میں وجہی نے بادشاہ کا حوصلہ، ہمت اور توانائی بلند کرنے کے لیے اس کے اوصاف کی بہت توصیف کی ہے۔ اور مثنوی میں شہزادہ قطب کی مہمات بھی علیل و نحیف بادشاہ کے اندر ایک نئی زندگی پیدا کرنے کا استعارہ بن جاتی ہیں۔

محمد قلی قطب شاہ اور وجہی کے تعلقات کے ضمن میں ایک بات بڑی عجیب ہے کہ ”قطب مشتری“ میں وجہی نے فیروز اور محمود کو تو استاد شاعر کہا ہے مگر قلی قطب شاہ کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔ اس بات کی طرف ڈاکٹر مسعود حسین بھی توجہ دلا چکے ہیں۔^۳ لیکن اس سے زیادہ حیران کن امر یہ ہے کہ وجہی نے ”قطب مشتری“ میں شہزادے قطب شاہ کی شجاعت، سخاوت، بہادری، تعیش اور خمریات کا توجہ کھول کر ذکر کیا ہے مگر اس کی شعری صلاحیتوں کا کوئی تذکرہ نہیں کیا ہے۔ یہ بات واقعتاً توجہ طلب اور حیران کن ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے دور میں گو لکنڈہ کی بزم عیش کا شہرہ تھا۔ یہ بزم عیش محلات شاہی کے اندر بھی جمتی تھی اور باہر بھی۔ بادشاہ اور اس کے مقربین مثالی طور پر زندگی کی لذتوں اور لطافتوں سے لطف اندوز ہو رہے تھے۔ محمد قلی قطب کی کلیات اس نشاطیہ تہذیب کے مرقعوں سے عبارت ہے۔ اس زمانے میں ہمارے اس ممدوح کو سب کچھ حاصل تھا۔ شراب، شاہد، ماحول اور مالی وسائل۔

وجہی کی زندگی نہایت عیش و سکون سے بسر ہو رہی تھی کہ ۱۶۱۲ء میں اس کے سر پرست محمد قلی قطب شاہ کی زندگی کا پیمانہ لبریز ہو گیا۔ اس کی وفات وجہی کے لیے بہت بڑا صدمہ ثابت ہوئی۔ محمد قلی قطب کا مرنا تھا کہ پورا دور ہی بدل گیا۔ محمد قطب شاہ ۱۶۱۲ء-۱۶۲۰ء میں تخت پر بیٹھا۔ قلی قطب کے مقابلے میں وہ ایک بالکل مختلف انسان تھا۔ ممکن ہے اس کی شخصیت کا یہ فرق قلی قطب شاہ کی شخصیت کے رد عمل کے طور پر پیدا ہوا ہو۔ محمد قطب شاہ نہایت متدین شخص تھا۔ زہد و تقویٰ میں یقین رکھتا تھا اور اسلامی عبادات پر سختی سے عمل کرتا تھا۔ چنانچہ وجہی اور محمد قطب شاہ میں کوئی قدر مشترک نہ تھی۔ یہیں سے وجہی کی زندگی میں دردناک آشوب شروع ہوتا ہے۔ اور یہ بات صرف وجہی کی ذات تک محدود نہ تھی۔ محمد قلی قطب کے دربار سے تو سل رکھنے والے بیشتر شعرا سخت پریشان ہوئے تھے۔ ان میں غواصی بھی تھا۔ محمد قطب شاہ کا زمانہ ۱۶۲۶ء تک چلتا ہے۔ یہ پندرہ سال وجہی نے نہایت سختی اور عسرت میں بسر کیے۔ ایک طرف مالی ذرائع سکڑ گئے اور دوسری طرف شراب و شاہد سے محروم ہو گیا۔ یہ اک طرف

آشوب و جہمی کے فارسی اشعار میں دیکھا جاسکتا ہے کہ اس زمانے میں اس کے فن کی قدر و منزلت بہ منزلہ صفر ہو گئی تھی اور پھر نہایت بددلی کے عالم میں وہ یہ سوچ رہا تھا کہ اب شاعری کی جگہ کوئی اور دھندہ تلاش کرنا چاہیے۔ لیکن اس سے بھی بڑھ کر ایک اور صدمہ اسے پریشان کر رہا تھا کہ اپنی مفلوک الحالی کے باعث وہ اپنے معشوقوں سے رابطہ قائم نہ کر سکتا تھا اور اس بات سے اسے شرمندگی تھی:

خنبہائے دروغ چند را عزت چه خواهد بود
وجہی شاعری بگذارد و فکر کار دیگر کن

شرمندہ بتانم ازیں بے زری وجہہ
کس حال من بہ شاہ دکن گفت یا گفت ۳۲

جیسا کہ تاریخی حوالوں سے معلوم ہوتا ہے سلطان محمد قطب شاہ نے سلطنت قطب شاہیہ میں شراب کو بند کر دیا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ کے دور نشاط میں بے حد و حساب پینے والے شاعر کے لیے شراب کا بند ہونا ناقابل برداشت تھا۔ محمد قطب شاہ جیسے متدین بادشاہ کے احکامات کے ڈر سے شراب غائب ہو گئی اور بے چارہ وجہی فریاد کناں ہوا:

ع ز شاہ دریں شہر بادہ پیدا نیست
مگر ایک نابغہ فن کی حیثیت سے وہ اپنے آپ کو شاہی احکامات کی پابندیوں سے ماورا سمجھتا تھا:

ع برگدایان طریقت حکم شاہشاہ نیست
بعد کے ایام میں جب سکون و فراغت کی زندگی نصیب ہوئی تو اس نے ”سب رس“ میں یہ لکھا کہ ”عاشقاں کوں شراب منا کرنا بڑا پاپ“ مگر وجہی تو اپنے سر پرست محمد قلی قطب شاہ کی طرح شراب کا بے پناہ رسیا تھا۔ اسی لیے تو اس کی نظر میں شراب سب نشوں میں بادشاہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ محمد قطب شاہ کا دور وجہی اور دیگر شعرا کے لیے کافی اذیت ناک ثابت ہوا تھا۔ ادب کی فطری نشوونما اور ترقی کے لیے جس آزاد ادبی ماحول کی ضرورت ہوتی ہے وہ میسر نہ تھا۔ ایسے حالات میں شعر و فن بری طرح متاثر ہوئے۔ وجہی جیسا شاعر گردش میں آ گیا۔ پندرہ برس کے طویل عرصے میں اس کے شب و روز پر اگندگی کی نذر ہو گئے:

وجہیہ سوز و گداز است کار ما شب و روز
کہ سوخت اختر بختم ز آفتاب زوال

اس کی تخلیقی صلاحیتیں مجروح ہوتی گئیں۔ ان ہی ایام میں وہ یہ سوچنے پر بھی مجبور ہوا کہ اب اسے سرزمین دکن کو چھوڑ دینا چاہیے:

وجہی باچیں فضل و ہنر بے سیم و زر منشی

بہ اقلیم دگر روخیز تاکہ در دکن باشی

معلوم ہوتا ہے کہ وجہی اپنے گرد و پیش میں بادشاہ کی شکایات کرتا ہو گا اور یہ بات قدرتی بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ باتیں بادشاہ کے دربار تک پہنچا دی گئیں اور بادشاہ وجہی کی طرف سے بدظن ہو گیا۔ اگرچہ وجہی نے اپنی بے گناہی کا اظہار کیا مگر صورت حال نہ بدل سکی۔ اس مقام پر وجہی نے اپنی خودداری کا اظہار کیا اور بادشاہ سے توقعات کا سلسلہ ختم کر دیا:

بادشاہ را گو کہ جاہ و جلال خود منار

کیں گدایاں را توقع بیج ازیں درگاہ نیست

۱۶۲۵ء میں محمد قطب شاہ کے انتقال کے بعد عبداللہ قطب بادشاہ بنا وہ محمد قلی قطب شاہ کی روایت کا حکم ران تھا۔ حیدر آباد کی فضا ایک بار پھر شعر و ادب کے لیے سازگار بن گئی۔ وجہی اپنے کلبہ عزلت سے برآمد ہوا۔ عبداللہ قطب شاہ کے دربار میں حاضر ہوا اور از سر نو خوش حال ہو گیا۔ یہ ہے وجہی کے عروج و زوال کی مختصر داستان۔ عبداللہ قطب شاہ کے دربار میں وجہی کی تخلیقی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ یہ زمانہ قطب شاہی سلطنت میں ادبی سرگرمیوں کے عروج کا زمانہ سمجھا جاسکتا ہے۔ اس دور میں وجہی، غواصی اور ابن نشاظمی جیسے بلند مرتبت شعرا موجود تھے۔ ان کے ساتھ ساتھ ملک خوشنود، جنیدی اور شاہ راجو اس زمانے کی ادبی روایات کو مستحکم کرنے میں مصروف تھے۔ ملک خوشنود اور جنیدی نے مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا اور شاہ راجو صوفیانہ روایت کو لے کر چل رہے تھے۔ قطب شاہی دربار میں وجہی اور غواصی کی معرکہ آرائیاں بھی جاری تھیں اور وجہی کی ”سب رس“ شاید غواصی سے سر بلند ہونے ہی کے لیے لکھی گئی تھی۔ اس کی وفات ۱۶۵۶ء کے دوران میں ہوئی۔ اس عرصے میں اس کا اہم ترین کارنامہ ”سب رس“ ہے۔ جو عبداللہ قطب شاہ کے دسویں سال جلوس کے وقت ۱۶۳۵ء میں تصنیف ہوئی۔ اس تصنیف کا محرک وجہی نے بادشاہ کو قرار دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وجہی نے اپنی تمام علمی و ادبی صلاحیتوں کو اس کتاب میں صرف کیا۔ اس کے بعد وہ شعر و شاعری کے مشاغل میں مسلسل مصروف رہا۔ مگر ایام کبولت کے باعث کوئی بڑا کارنامہ سرانجام نہ دے سکا۔ اگرچہ ”تاج الحقائق“ کو اس سے منسوب کیا گیا ہے۔ مگر ڈاکٹر جمیل جالبی اسے وجہی کی تصنیف قبول نہیں کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ”تاج الحقائق“ کو ملا وجہی سے منسوب کرنا تحقیقی اندھیرا ہے۔ اس کتاب کے منصف وجیہ الدین محمد ہیں۔^{۳۳}

وجہی کی تخلیقی زندگی کا حاصل مثنوی ”قطب مشتری“ اور ”سب رس“ ہے۔ ”سب رس“ نثری تصنیف ہے۔ ان ہی دو تصانیف کی بدولت وہ آج بھی اردو ادب کی تاریخ میں ایک بلند پایہ ادیب اور شاعر کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔

”قطب مشتری“ میں محمد قلی قطب شاہ اور مشتری کے عشق کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ قلی قطب شاہ کا کردار تو حقیقی ہے مگر اس سے جو قصہ منسوب ہوا ہے وہ وجہی کے تخیل کی تخلیق ہے۔ ”قطب مشتری“ کا شہزادہ قطب، ابراہیم

قطب شاہ کا لاڈلا فرزند ہے۔ عیش و نعم میں زندگی بسر کرتا ہے اور ایک مثالی شہزادے کی طرح اسے مہ روزانہ نیوں کی صحبت ہمہ وقت حاصل رہتی ہے۔ رقص و سرود کی محفلوں میں شب و روز گزرتے ہیں۔ ان ہی شبینہ محفلوں میں ایک بار جب وہ محفلِ ناؤ نوش کے بعد تھک ہار کے سو جاتا ہے تو خواب کے ایک دورانیہ سے گزرتا ہے۔ شہزادے کے اس خواب نے اس کو ایک نامعلوم دنیا کی نہایت ہی حسین شہزادی کا جلوہ بخشا اور بیدار ہونے پر وہ اس حسینہ پر دیوانگی کی حد تک عاشق ہو گیا۔ شہزادے کے خواب کا تجزیہ کریں تو اس میں ہمیں چند اہم علامتیں اور تمثالیں ملتی ہیں:

بن — زمین — کھن (آسمان، بادل) — جھاڑ — بار — پانی — پھول —
لعل — یا قوت — پنکھی — چمن — سدری — یہ اشعار دیکھیے:

دکھے خواب میں شہ کہ یک بن ہے
وہ بن نیں زمیں کے اپر کھن ہے

پھریں چاند سیاں سندھریاں اس نے
ستارے نیں کیاں پریاں اس نے
ہلاویں جو تک لٹ کی زنجیر کوں
دیوانا کریں قل منے نیر کوں

دوانے ہو کر جھاڑ پھرتے اتھے
چٹا پٹ پھلاں مست ہو پڑتے اتھے
اتھا حوض ہو ر واں اتھیاں سندھریاں
کہ پانی کنارے کھڑیاں تھیاں پریاں
کہ غنچے سو کھل پھول جھڑتے اتھے
پنکھی آکے بے سد ہو گرتے اتھے
چمن در چمن سرود دو رست تھے
کلیاں سر خوش ہو پھول سو مست تھے

سو جھاڑاں کوں میوا تیا بار تھا
کہ ڈالیاں کو پیڑاں کئے ٹھار تھا
اتھا محل واں ایک ایسا بلند
پوں سارنا ہو سکے سٹ مکند

عجب پانی اس ٹھار کا صاف تھا
کہ امریت پر بھی اسے لاف تھا ۳۳

ایک بات جو ان سب علامتوں اور تمثالوں میں مشترک طور پر موجود ہے اور ان کے تصورات کو مربوط کرتی ہے وہ یہ ہے کہ ان میں اجتماعی طور پر افزائش، تخلیق، نمود، توانائی، زندگی اور زرخیزی کے تصورات پائے جاتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شہزادہ قطب زندگی کی یکسانیت، ماحول کے ٹھہراؤ اور ذہنی انجماد کے باعث اس محدود فضا سے اکتا گیا ہے اور اس کے لاشعور میں تخلیق سے وابستہ تمثالیں پیدا ہو گئی ہیں جو اس عزم و حوصلہ کا اظہار ہیں کہ وہ اس جمود اور ٹھہراؤ سے باہر نکلنے کی کوشش میں ہے۔ ”بن“ جنگل کی آر کی ٹائیکل علامت ہے اور شہزادے کو اس محدودیت سے نامعلوم سمت کی طرف لے جانے والی ہے، جہاں تھیر ہے اور غیر یقینی حالت ہے۔ ”بن“ لاشعور کے نباتاتی پہلو کا بھی عکاس ہے۔ یہ افزائش اور قدیم جبلت سے بھی منسوب ہے۔ ”پھول“ جو روح کی آر کی ٹائیکل علامت ہے تانیثی تصور سے بھی وابستہ ہے اور حسن و جمال کی علامت سے بھی۔ یہ علامت اسے نامعلوم کی سمت بھیج رہی ہے۔ ان سب علامتوں کے اوپر ”آسمان“ ہے جو تخلیقی قوت کا مظہر ہے اور نیچے ”زمین“ ہے یہ بھی تانیثی تصور کی علامت ہے۔ زمین پر ”جھاڑ“ (درخت) ہے جو تین کائناتی سلسلوں یعنی روح، زمین اور پاتال کو متحد کرتا ہے۔ ”جھاڑ“ اتحاد، ملاپ اور خجگ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ درخت کے پھل میں کثرت، زرخیزی اور مادورائیت ہے۔ پیچھی کے ساتھ آزادی اور مادورائیت وابستہ ہے۔ چنانچہ خواب کی یہ سب تمثالیں شہزادے کو تخلیق، افزائش، مہم، مادورائیت، حسن و جمال اور خجگ کی طرف دعوت دے رہی ہیں۔ اسی دعوت سے شہزادہ قطب، مشتری کے حصول کے لیے نکلتا ہے جو مجموعی طور پر خواب کی ان سب تمثالوں کی علامت ہے۔ شہزادہ جنون کی حد تک اسے پانے کا عزم کر لیتا ہے۔

مندرجہ بالا تمثالوں میں گھری ہوئی نامعلوم شہزادی کے لائٹانی حسن و جمال پر شہزادہ دیوانہ وار عاشق ہو جاتا ہے۔ زندگی کے صبح و شام نامعلوم محبوب کی یاد میں از بس پر آگندہ ہو جاتے ہیں۔ بادشاہ ان حالات سے واقف ہوتا ہے اور عیش و مسرت کے اسباب مہیا کر کے شہزادے کی زندگی کو اس کی پہلی ڈگر پر لانا چاہتا ہے۔ اس نے ہندوستانی حسیناؤں کو جمع کیا اور ساتھ ساتھ چین و ماچین اور فارس کی نہایت حسین نازنینوں کو شہزادے کی صحبت کے لیے فراہم کر دیا۔ مگر شہزادہ کہ نامعلوم دنیا کی نامعلوم حسینہ کی زلف کا اسیر ہو چکا تھا کسی بھی نازنین کی طرف متوجہ نہ ہو سکا۔ اب بادشاہ ایک عقل مند شخص عطار سے رجوع کرتا ہے۔ عطار خبر دیتا ہے کہ بنگال میں مشتری نام کی ایک بے مثال حسینہ موجود ہے۔ اس پری پیکر کی تصویر عطار شہزادے کے اصرار پر اسے دکھاتا ہے۔ یہ تصویر اس خوش جمال حسینہ کی تھی جو خاموشی سے شہزادے کے خواب میں چلی آئی تھی۔ اب شہزادہ قطب، عطار کو ساتھ لے کر مشتری کے حصول کے لیے ایک طویل مہم شروع کر دیتا ہے۔ داستانوں کے روایتی انداز کی طرح اسے ان دیکھی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ صحراؤں، میدانوں اور پہاڑوں کو عبور کرتا جاتا ہے۔ وہ ایک خوف ناک اژدہا کا مقابلہ کرتا ہے اور ایک قلعہ کے نہایت ظالم راکشس کو قتل کر دیتا ہے۔ اسی قلعہ میں اسے مرغ نوجوان ملتا ہے جو بنگال کی شہزادی زہرہ کا دیوانہ تھا۔ اس کے بعد شہزادے کے سفر کی نئی منزل اسے ایک سدا بہار باغ کی خوشبوؤں میں پہنچا دیتی ہے۔ یہ مہتاب پری کا باغ تھا۔ مہتاب پری اور شہزادے کی ملاقات ہوتی ہے۔ پری

اس پہ بری طرح فریفتہ ہو جاتی ہے۔ بعد کے واقعات کے مطابق شہزادہ قطب پری کے ساتھ رہتا ہے اور عطار د حصول مقصد کے لیے بنگال کی تیاریاں شروع کر دیتا ہے۔ بنگال پہنچ کر وہ مصوری کی دکان کھولتا ہے اور اس کے فن کی شہرت عام ہوتی ہے اور وہ اپنے فن کی بدولت شاہی محل کی زیبائش کے لیے طلب کیا جاتا ہے۔ عطار د نہایت عقل مندی سے محل کو سجاتا ہے اور ایک مقام پر شہزادے کی تصویر بھی بنا دیتا ہے۔ جب شہزادی مشتری محل کے نقش و نگار کا معائنہ کرتی ہے تو اچانک شہزادے کا مرقع دیکھ کر دل و جان سے فدا ہو جاتی ہے اور عطار د کو درخواست کرتی ہے کہ اس خوب رو محبوب کو حاضر کرو۔ عطار د شہزادے کو فوراً یہ خوش خبری دیتا ہے۔ شہزادہ بنگال پہنچ جاتا ہے، قطب اور مشتری کا وصال ہوتا ہے اور بعد میں شہزادہ، مشتری کو لے کر دکن جا پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ مہم ختم ہو جاتی ہے۔

”قطب مشتری“ کے قصہ میں کوئی خاص ندرت نہیں ہے۔ قصہ طبع زاد بھی نہیں ہے۔ نہ ہی اس قصہ کو و جہی کی تخلیقی ذہانت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ مثنوی کا ڈھانچہ اس دور کی مروجہ داستانوں کے نمونے پر تشکیل دیا گیا ہے۔ یہ وہی عمومی معیار ہے جسے جوزف کمپبل (Joseph Campbell) نے بیان کیا تھا یعنی کسی مہم کا ظہور، ہیر و کی روانگی، مشکلات، مافوق الفطرت قوتوں سے مقابلے، غیبی امداد کا ظہور، کامیابی اور مقصد کا حصول — مشرقی داستانوں میں کمپبل ایک چیز ضرور دریافت کرنا چاہتا تھا اور وہ یہ کہ ان داستانوں میں ہیر و کی مہم کا آغاز خواب میں کسی حسین و جمیل شہزادی کا جلوہ دیکھنے سے کیوں ہوتا ہے۔ مثلاً قطب، مشتری کو خواب میں دیکھ کر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اسی طرح سے قطب شاہی دور ہی کے شاعر ابن نطاشی کی مثنوی ”پھول بن“ کا شہزادہ بھی شہزادی سمن بر کے تاب ناک حسن کا جلوہ خواب میں دیکھ کر ہی اپنے مطلوب کے لیے جستجو شروع کرتا ہے۔ کمپبل کے مندرجہ بالا سوال کا جواب اس عہد کے روایتی شہزادوں کی سائیکسی میں مل سکتا ہے۔ جس کا حوالہ ہم شہزادہ قطب کے کردار میں دیں گے۔

قطب مشتری کا ہیر و شہزادہ قطب ہے۔ وہ داستان شہزادوں کی طرح فعالیت سے عاری ہے۔ وہ ہمہ وقت کسی سہارے کا محتاج رہتا ہے۔ عطار د کا کردار اسے فاعل بناتا ہے۔ در حقیقت عطار د اس کے لیے قطبی ستارہ ہے کہ جس کی روشنی اور اشارے پر وہ سفر کرتا ہے۔ دکن سے وہ عطار د ہی کے سہارے اور رہنمائی سے نکلتا ہے۔ رستے کی منزلیں وہی طے کرتا ہے۔ مہتاب پری کے باغ میں وہ خود گوشہ مسرت میں قیام کرتا ہے اور مہتاب کی صحبت میں سرور رہتا ہے مگر عطار د مشتری کی تلاش میں نکلتا ہے۔ یہ عطار د ہی ہے کہ جس کی سوچ ہر مشکل کا حل نکال سکتی ہے۔ قطب، مشتری پر فریفتہ ہے مگر مشتری کیسے حاصل ہو، یہ سوچنا اس کے بس کی بات نہیں ہے۔ سوچ، فکر اور مستقبل کے سارے مسائل اور مراحل طے کرنے کا فریضہ عطار د کے سپرد ہے۔ بنگال پہنچ کر عطار د مصوری کا پیشہ اختیار کرتا ہے یہ بات قطب کی سمجھ سے باہر ہے مگر عطار د مستقبل کو دیکھ کر ایک ماہر شاطر کی طرح سے بساط پر اپنی چال چلتا ہے۔ مصوری کا پیشہ اسی چال کی ایک بازی تھی۔ عطار د کی بچھائی ہوئی بساط پر ہمیں بالآخر مشتری بھی ایک مہرے کی طرح نظر آتی ہے۔ محل کی ایک دیوار پر شہزادہ قطب کا مرقع دیکھ کر وہ ایسی مفتوں ہوتی ہے کہ ایک فرماں

بردار مہرے کی طرح اپنا آپ عطار د کے سپرد کر دیتی ہے۔ اب عطار د ہی اسے اپنی بساط پر متحرک کرے گا۔ چنانچہ وہ اپنی سوچی سمجھی چال کے مطابق منطقی نتیجہ کے طور پر قطب اور مشتری کا ملاپ کر دیتا ہے۔ اس طرح ہم یہ مشاہدہ کرتے ہیں کہ پوری مثنوی کی فضا پر جو کردار چھایا ہوا ہے اور جو مثنوی کے ہر حصے کو تحریک بخشتا ہے وہ عطار د ہی ہے۔ اگر عطار د کا کردار مثنوی سے خارج کر دیا جائے تو اس قصے کا سارا تانا بانا بکھر کر رہ جائے گا اور سارے کردار اپنی اپنی جگہ ساکت کھڑے نظر آئیں گے۔

شہزادہ قطب کا کردار روایتی شہزادوں سے مختلف نہیں ہے۔ اس کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ہے۔ دکنی مثنویوں کے عام شہزادوں کی طرح وہ خواب میں مشتری کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور اپنے متخیلہ کے آدرشی حسن کے حصول میں زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ مثنویوں اور داستانوں کے شہزادے مثالیت قائم کرنے کے لیے ہمیشہ آدرشی حسن کی مہمات میں نکلتے ہیں۔ شہزادہ قطب بھی آدرشی حسن کی تلاش میں نکلتا ہے۔ درحقیقت یہ شہزادے جو اپنے موضوعی حسن کے لیے نکلتے ہیں گویا وہ اپنے آپ کو تلاش کرنے کے لیے نکلتے ہیں۔ یہ ان کی اپنی ذات کی تلاش ہے کہ جس کے لیے وہ معروضی دنیا میں بھٹکتے پھرتے ہیں یعنی شہزادہ قطب بھی اپنی تلاش میں آپ نکلتا ہے۔ شہزادے کا باپ سلطان ابراہیم اس کو تلاش ذات کی مہم سے باز رکھنے کے لیے دنیا کی خوب ترین دوشیزاؤں کی محفل سجادیتا ہے تاکہ شہزادہ کسی ایک دوشیزہ سے مسحور ہو کر یہیں رک جائے۔ لیکن شہزادہ قطب، کسی بھی حسینہ کا اسیر نہیں ہوتا۔ شہزادے کا آدرشی حسن اس کی انا بن جاتا ہے۔ وہ اپنی انانیت کو کسی بھی سطح پر مجروح کرنے کے لیے تیار نہیں ہو پاتا حتیٰ کہ اس کی یہ انانیت اس وقت بھی قائم رہتی ہے۔ جب وہ مہتاب پری کے انتہائی پرکشش باغ میں پہنچتا ہے اور پری اسے پہاڑ پر لے جا کر پیار کرتی ہے۔ داستانوں میں پری کا حسن ہمیشہ سے مثالی سمجھا جاتا ہے اور اس حسن کی صحبت سے شاد کام ہونا انسانی لاشعور کی ناقص حسرت رہی ہے۔ شہزادہ قطب مہتاب پری کی خود سپردگی اور اس کے زہد شکن اور فتنہ گر حسن کے سامنے بھی اپنی انانیت کو سپر انداز نہیں ہونے دیتا، اس کی یہ انا اس مقام پر مستحکم رہتی ہے۔

شہزادہ قطب کے حوالے سے یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ مثنوی میں مہتاب پری کے کردار کی کیا حیثیت ہے؟ وحتیٰ نے مہتاب پری کا کردار بہ طور خاص تخلیق کیا ہے۔ مہتاب پری شہزادہ قطب اور شہزادی مشتری کے درمیان ایک وقفہ (Hyphen) کی حیثیت سے پیش کی گئی ہے وہ ایک عبوری منزل کے طور پر نظر آتی ہے۔ جہاں شہزادہ قطب، مشتری تک پہنچنے سے پہلے عبوری طور پر قیام کرتا ہے اور اپنا نیا سفر شروع کرنے سے قبل اس مقام پر آرام کر کے اپنی آدرشی منزل کے لیے خود کو تیار کرتا ہے۔ لہذا مثنوی میں مہتاب پری وقفہ (Hyphen) کا فریضہ سرانجام دیتی ہے۔

مثنوی کے دیگر کرداروں میں مرغ، خان اور شہزادی زہرہ کے کردار ثانوی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ محض زیب داستان کے طور پر شامل کیے گئے ہیں۔ اگر یہ کردار نہ بھی ہوتے تو مثنوی کے مجموعی ڈھانچہ پر کوئی اثر نہ پڑتا۔ مشتری کا کردار سب سے آخر میں ظاہر ہوتا ہے۔ وہ داستانی شہزادیوں کی طرح روایتی شہزادی

ہے۔ شہزادے کا موقع دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ مشتری کو قطب آدرشی شہزادے کی شکل میں نظر آتا ہے۔ داستان کے آغاز میں مسافر شہزادے کے لیے مشتری منزل کی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ منزل جس کے لیے شہزادہ راستوں کی خاک میں بھٹکتا پھر رہا تھا اور منزل تھی کہ نظر ہی نہ آتی تھی اور داستان کے اختتام پر منزل اپنے مسافر کو آپ ڈھونڈنا چاہتی ہے اور اس کے انتظار میں فراق کی کٹھن گھڑیوں سے گزرتی ہے۔ مشتری جو مطلوب تھی اب بہ ذاتِ خود طالب بن جاتی ہے۔ اس کی طلب کا سفر فراق سے شروع ہوتا ہے اور وصل پر ختم ہو جاتا ہے۔

ہر شاعر کے اسلوب کا ایک باطنی حسن ہوتا ہے جو اس کی شعری و تہذیبی کلیت کے اجزائے مرتب ہوتا ہے۔ اس باطنی حسن میں اس کے داخلی نظام کے آہنگ اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ داخلی آہنگ ہی سے شاعری میں نفسی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا آج ”قطب مشتری“ میں شعری نفسی کی کیفیت محسوس ہوتی ہے؟ شاید آج ہم ”قطب مشتری“ کے اسلوب کی نمانوس، اجنبی اور غیر ہموار شکلوں کو دیکھ کر وہ نفسی تلاش نہیں کر سکتے جو جہی کی شعری روایت تلاش کر سکتی تھی۔ کئی صدیوں کی دوریوں سے آج ہمارے ذہن میں لفظوں کی وہ حسیت اور وہ حرارت بھی پیدا نہیں ہوتی جو ”قطب مشتری“ کے عہد کا قاری محسوس کر سکتا تھا۔

”قطب مشتری“ کی شعری جمالیات سے محفوظ ہونے کے لیے ہمیں ٹائم ٹنل (Time Tunnel) میں ایک ادبی سفر کرنے کی ضرورت ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اس کے اسلوب، زبان، محاورے اور لفظوں کے قریب ہونے کی کوشش کریں جوں جوں ہم اس کے قریب ہوتے جائیں گے لفظ اور اسالیب ہم سے ہم کلام ہونے لگیں گے۔ اور آہستہ آہستہ ہم قطب مشتری کی دنیا میں داخل ہوتے جائیں گے اگرچہ یہ سفر خاصا کٹھن اور اذیت طلب ہے مگر قطب مشتری کا شعری باطن اس سفر کے بغیر دریافت کرنا ممکن نظر نہیں آتا۔ ”قطب مشتری“ کے ان اشعار سے یہ صورت واضح ہو سکے گی۔ مثنوی کا یہ وہ مقام ہے جہاں شہزادہ قطب اور شہزادی مشتری وصل کی ابتدائی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ قطب کی بڑھتی ہوئی جنسی اشتہا مشتری کے سراپا سے بہ تدریج تیز ہوتی جا رہی ہے اور وہ شہزادی کے مثالی حسن کو جلد از جلد عریاں کر کے دیکھنے کے لیے از بس مشتاق ہے۔ اس ساری صورت حال میں وجہی قدم قدم پر شہزادے کے تجربات بیان کر کے قاری کو مسحور کر رہا ہے:

سودھن کوں گلے شاہ لانے گئے

یکس سوں سو یک لٹ پٹانے گئے

گھنگھٹ کھول بوسے لئے ذوق سوں

سو چولی کے بند توڑ سب شوق سوں

پھراتے اتھے ہات شہ شہار ٹھار

کہ تھی شوخ چنچل اتم ذات نار

یتا تن اتھا پاک صاف ہور ہنوار

کہ ہاتھ پھلتے تھے بے اختیار

کہ قرمیزی ریشم تے انگ نرم تھا
 وخت بے شرم خیال سو گرم تھا
 کدھیں کڑ دیوے گود میں میں کر
 کدھیں لیٹ جاویں ستم میں کر
 کدھیں پردے کے آسے جا چھے
 کدھیں شہ کو سمتیں پکڑ لیں اپنے
 کدھیں شور کرتی کدھیں غلبلا
 کدھیں کے اکھنڈ ہور کدھیں سو کلا
 کدھیں شہ کوں تک لاوے باتاں نے
 کدھیں ہات دے شہ کے ہاتاں نے
 کدھیں دیتی گالیاں کدھیں دوستی
 ہوئی بے ادب شاہ کے پھوستی
 غصا نار کا یوں ہے اس نار میں
 کہ جیوں آگ اچھتی ہے انگار میں
 کہ اس کام کو بھوت کچواے ہے
 سہیلیاں نے خٹ کر آے ہے
 سکی کوں بھوت چند سوں سنہڑاے کر
 دو راناں کی بندش نے اس جکڑ
 جو شہ کیلی دے قفل لے حلا
 کھلے دھن کے طبلے سو لعل آے بھار
 سگھر شہ سوں سگرام دھن کی ہے
 کہ یاقوت داون میں بھر لی ہے
 شہنشاہ سودھن سج پر آئیں تھی
 سراٹا جو تھا سو ہوا پائیں تھی
 سہاتے تھے شہ دھن سوں اس وقت یوں
 کہ ہرنی کوں لے بیٹا باگ جیوں
 چلیا تنگ کوچے میں شہ کا ترنگ
 ہوا ست آخر کہ تھا ٹھار تنگ

کھلیا پھول تن کا من باوتے
کہ خوش ہے وہ سنہوگ کی چاوتے ۳۵

دکنی شاعری کی روایت کا تعلق عشق و نشاط سے ہے اور خاص طور پر وہ زمانہ جس میں ”قطب مشتری“ لکھی گئی طریب شاعری کا ہے۔ وجہی کا دور اجتماعی طور پر نشاط و انبساط کے تجربے سے گزر رہا تھا۔ وجہی اس عہد کی نشاطیہ روایت کا شاعر ہے۔ خود اس کی زندگی بھی پر نشاط ماحول میں گزری تھی۔ اس لیے جہاں جہاں اسے نشاط و طرب کی کیفیات اجاگر کرنے کا موقع ملا ہے وہ بہت کام یاب رہا ہے۔ اس نوعیت کے اظہار کی سب سے عمدہ مثال قطب مشتری کا وصال ہے جو وجہی کے جنسی ترفع کے تجربے سے عبارت ہے۔ اس نے تشبیہ، استعارے، علامت اور تمثال گری سے وصال کی حسی اور جذباتی کیفیات کو لفظوں کی صورت میں اس طرح منتقل کیا ہے کہ قطب مشتری کے وہ صفحات جملہ عروسی بن گئے ہیں۔

تشبیہ و تمثال ہی وجہی کا اصل جوہر ہے۔ اس پر تشبیہ اس حد تک حاوی ہے کہ وہ اس کے بغیر سوچ بھی نہیں سکتا۔ وہ ساری تمثالوں کو تشبیہ ہی کی آنکھ سے دیکھنے کا عادی ہے:

دسین مانگ موتیا کے بیج سیر میں
کہ دستے ہیں تارے مگر نیر میں

چنچل نین یو دھن کے نیں ٹھارتے

کہ شاطیر شہ کے تنگ مارتے

ستارے مہیدی کے ہاتھ منے

کہ گل لال رہے جہڑ کے پاتھ منے

یتا کچھ دھن شک دھرتی سندر

کہ باتھ نکلتیاں ہیں نکلوے ہو کر

بکھر رہے ہیں کھل پشانی پر

کہ بادل پڑے ٹوٹ پانی پر

دسین لال لالک سوں دھن کی انکھیاں

کہ سنپاں اہیں جانوں شگرف کیاں

الک مل دھن گل مقبول سوں

کہ یا ناگ لبدیا اہے پھول سوں

دھری سوں دسین یوں دس بات میں

کہ بجلیاں پڑیاں جا کے ظلمات میں

سہ تے سبھی روپ رنگ جل ہے جیوں
کنول مکھ کی گردن سو دنڈل ہے جیوں
انکھیاں پر بھنواں چھند سوں چھائے ہیں
کہ ترکاں سراں پر طرے لائے ہیں
ادھر ہار پھل پھانک کی بھار دو
کہ نازک بھلی تھی اے نار دو
انگوٹھی میں مادے کر نار کی
نہیں کیں دسے جگ میں اس سار کی
کہ جس کا جو روم دلی نانوں ہے
سو دھن سر کی چوٹی کی دو چھانوں ہے

قطب شاہی عہد کی نشاطیہ تہذیب اور سرور و انبساط کے ماحول میں وجہی کو جو صحبتیں میسر آئی تھیں ان سے اس کے اندر حسی لطافتوں اور جمالیات کا نہایت اچھا ذوق پیدا ہوا تھا، اسی پس منظر میں وہ قطب مشتری میں سراپا نگاری کا فن بھی دکھاتا ہے۔

”قطب مشتری“ کا پلاٹ تو کم زور نہیں ہے کہ اس پلاٹ پر اس دور کے تقاضوں کے مطابق ایک اچھے اور جان دار قصے کی بنیاد رکھی جاسکتی تھی۔ اصل خرابی اس پلاٹ کی عملی تشکیل سے پیدا ہوئی جہاں وجہی نے اپنا زور بیان دکھانے کے لیے بے شمار غیر ضروری، غیر متناسب اور غیر منطقی مواد داخل کر دیا حالانکہ پلاٹ اس کی اجازت ہی نہ دیتا تھا۔ وجہی کا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ بحیثیت مثنوی نگار اسے آپ پر قابو نہیں ہے وہ حدود سے تجاوز کرنے میں قطعاً گریز نہیں کرتا۔ وہ ہر قسم کے بے ربط مواد کو کھینچ تان کر قصہ میں داخل کرتا جاتا ہے۔ اس نے مختلف موضوعات پر صفحے کے صفحے سیاہ کر دیے جہاں صرف اشارہ کر کے ہی گزر جانا چاہیے تھا۔ اس بات سے مثنوی کے قصے، پلاٹ اور مجموعی فضا کا توازن برباد ہو گیا ہے۔ اسے اپنے طول کلام پر بھی اختیار نہیں ہے۔ اس کے کردار طویل مکالمے بولتے جاتے ہیں جنہیں پڑھ کر اکتاہٹ ہوتی ہے۔ اور یہ مکالمے کرداروں کو بھی سپاٹ بناتے چلے جاتے ہیں۔ وجہی کی مشکل یہ ہے کہ وہ لمبی بات کو مختصر کر کے بیان کرنے کا عادی نہیں ہے۔ وہ تو مختصر بات کو طول دینے پر مائل رہتا ہے۔ جب کہ اس کی مثنوی اختصار کا تقاضا کرتی ہے۔

ان تمام امور پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کے زمانے میں مثنوی کی وہ روایت اور وہ اصول ابھی متعین نہ ہوئے تھے جن کی بنیاد پر شمالی ہند میں مثنویاں لکھی گئیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس دور میں مثنوی پورے طور پر داستان کے اثر میں تھی اور داستانی طوالت نے بھی ”قطب مشتری“ کو طویل بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ آج ہم جب قطب مشتری پڑھتے ہیں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اگر اس مثنوی کی ضخامت موجودہ ضخامت

سے ایک تہائی سے قدرے کم ہوتی تو یہ زیادہ موثر، زیادہ پرفن اور زیادہ پرکشش ہوتی۔
 ”قطب مشتری“ کے مقابلہ میں وجہی کی ”سب رس“ کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور یہ ہے بھی حقیقت کہ وجہی کا خصوصی کارنامہ یہی تصنیف ہے۔ ادبی، فنی اور لسانی اعتبار سے ”سب رس“ اردو نثر میں سر زمین دکن کی اولیں اہم کتاب ہے۔

’سب رس‘ کی تصنیف (۱۶۳۵-۳۶ء/ ۱۰۳۵ھ) کے زمانے میں دلی پر شاہ جہاں کی حکومت تھی اور اس دور میں مغلیہ لشکر گو لکنڈہ پر مسلسل چڑھائی کر رہے تھے۔ گو لکنڈہ میں عبداللہ قطب شاہ کا دور (۱۶۲۶-۱۶۷۲ء) چل رہا تھا اور مغلیہ سفارتوں کا ایک طویل سلسلہ جو عہد محمد قلی قطب شاہ کے دور سے جاری تھا اس کا اثر و رسوخ اب بہت بڑھ گیا تھا۔ عبداللہ قطب شاہ سیاسی حالات کے باعث مغلیہ سلطنت کے سفیروں کے ناز اٹھانے اور ان کو ہر طرح سے خوش کرنے کی سر توڑ کوششوں میں مصروف تھا۔ عبداللہ قطب شاہ کے درباری مورخ حکیم نظام الدین نے ایسے کئی واقعات کا ذکر کیا ہے۔^{۳۶}

عبداللہ قطب کے زمانے میں گو لکنڈہ کی خود مختاری اور آزادی مغلیہ حکومت نے سلب کر لی تھی اور گو لکنڈہ کی حکومت باج گزار بن کر رہ گئی تھی۔ اس دور میں جہاں سیاست بدلی وہاں لسانی عمل میں بھی تبدیلیوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ وجہی نے بھی شاید زبان دکن کو ’زبان ہندوستان‘ سے ہم آہنگ کرنے کا کام شروع کیا اور نتیجہ کے طور پر ’سب رس‘ وجود میں آئی جس کے اسلوب کی سلاست مغلوں کی آمد سے پیدا ہونے والے سیاسی، تہذیبی اور لسانی اثرات کو ظاہر کرتی ہے۔

یہ بات اپنی جگہ ظاہر ہے کہ مغلیہ فوج کے سپاہی دلی کی زبان بولتے ہوں گے اور اس زمانے میں زبان دلی کی رد گو لکنڈہ میں بھی چل رہی ہوگی۔ مغلیہ افواج کے ساتھ ان کی تہذیب کے اثرات بھی آئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وجہی گو لکنڈہ کے در دیوار پر دلی کی لسانی اور تہذیبی دستکوں کو سن کر ’زبان ہندوستان‘ سے متاثر ہوا اور اس لسانی رابطہ سے ’سب رس‘ کی زبان کو اس نے ’زبان ہندوستان‘ قرار دیا۔ حالاں کہ صر فی اور نحوی طور پر وہ دکنی ہی تھی۔ اس کا محاورہ روزمرہ اور بول چال کا اسلوب بھی دکنی ہی تھا۔

’سب رس‘ کا پلاٹ اور قصہ بھی ’قطب مشتری‘ کی طرح ڈھیلا ڈھالا ہے۔ مگر پروفیسر محمود شیرانی اسے چنداں اہمیت نہیں دیتے۔ ان کے خیال میں ”سب رس“ کتابوں کے جس گروہ سے تعلق رکھتی ہے ان کا بنیادی مقصد داستان نہیں بلکہ داستان کے پیرائے میں اخلاقیات کا سبق دینا ہے۔

”ایسی کتابوں میں اخلاقی پہلو بہانے سے نمایاں کیا جاتا ہے اور طبیعت کا تمام زور اسی پر صرف کر دیا جاتا ہے۔ نظامی، خسر اور جانی کی مثنویات کا یہی ڈھنگ ہے اور اس نقطہ نظر سے ’سب رس‘ ان کی نہایت قریبی مقلد ہے۔“^{۳۷}

”سب رس“ کے قصہ کے بارے میں اس مقام پر ہم یہ وضاحت کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ وجہی نے بہ ذاتِ خود کتاب میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے کہ یہ قصہ طبع زاد ہے، ترجمہ ہے یا ماخوذ ہے؟ وہ نہایت صفائی کے ساتھ یہاں سے پہلو بچا گیا ہے۔ جب مولوی عبدالحق نے اول اول ”سب رس“ کو مرتب کر کے شائع کیا

تھا تو اس وقت انہوں نے یہ وضاحت کر دی تھی کہ ”سب رس“ کے قہے کی بنیاد یحییٰ ابن سبک فتاحی نیشاپوری کے رسالے ”حسن و دل“ پر ہے۔ بعد ازاں جب عزیز احمد نے ”سب رس“ کے ماخذوں اور مماثلات پر کام کیا تو انہوں نے صاف طور پر یہ لکھا کہ وجہی کی ”سب رس“ فتاحی کے ”دستور عشاق“ سے ماخوذ اور بڑی حد تک اس کا آزاد ترجمہ ہے۔ واضح رہے کہ ”دستور عشاق“ فتاحی کی مثنوی ہے جو بہت طویل ہے۔ ”حسن و دل“ اسی مثنوی کا خلاصہ ہے۔^{۲۸}

سب رس کے قہے کے پس منظر میں انسان کا ہزاروں برس پرانا ایک خواب ہے۔ ایک ایسا خواب جسے انسانی لاشعور نامعلوم زمانوں سے دیکھ رہا ہے اور دیکھتا رہے گا۔ اس خواب میں ایک ایسی سحر انگیزی (Fascination) ہے کہ انسان کی چاہت بڑھتی ہی چلی گئی ہے۔ اور یہ خواب ہے ابدیت کا اور ابدیت کی آر کی نامکمل علامت سے وابستہ ’آب حیات‘ کا اور آب حیات کے نام کے ساتھ ہی ’خضر کا تصور ابھرتا ہے جو اس پانی سے فیض یاب ہو کر ابدیت اختیار کر چکا ہے۔ ’سب رس‘ اسی سحر انگیزی کی نارسائی کی داستان ہے۔ جسے وجہی نے قہے کی اساس بنایا ہے۔ سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا اسی آب حیات کا جو یاں ہے۔ ’آب حیات‘ کا چشمہ شہر دیدار کے باغ رخسار میں ہے اس مہم میں دل شہر دیدار کے بادشاہ عشق کی بیٹی پر عاشق ہو جاتا ہے اور بے شمار مراحل، مشکلات اور پیچیدگیاں درمیان میں حائل ہوتی ہیں۔ اور بالآخر جب دل حسن کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو دل اپنے ساتھیوں کے ساتھ عالم سے نوشی میں رخسار کے گل زار میں آب حیات کا چشمہ پاتا ہے۔ اور وہاں خضر کا نیاز حاصل کرتا ہے اور خضر آب حیات کے اسرار سے آنکھوں آنکھوں میں اس راز سے آگاہ کرتے ہیں۔

”سب رس“ کی شکل میں صوفیا کی افادی اور علمی نثر کے بعد پہلی بار تخلیقی نثر کا ظہور ہوا۔ اس لیے ”سب رس“ تاریخ ادب میں اہم حیثیت کی حامل ہے اور یہ قول محمود شیرانی وجہی کے زمانے میں اردو نثر کا مطلع بالکل صاف تھا۔ سنائے اور ہو کا عالم تھا۔ ان حالات میں وجہی کا دنیا کے سامنے یکایک ایسی بلند پایہ تصنیف کا پیش کر دینا درحقیقت اعجاز سے کم نہ تھا۔^{۲۹}

”سب رس“ میں کرداروں کے اثر و ہام نظر آتے ہیں۔ چھبتر کرداروں کے اوصاف اور ان کے واقعات کیسے یاد رکھے جاسکتے ہیں۔ لہذا سب کردار دھندلائے سے نظر آتے ہیں۔ جس طرح ”قطب مشتری“ میں وجہی پر تشبیہ کا سایا منڈلا رہا تھا اسی طرح اس داستان میں وہ قافیہ کی صلیب پر مصلوب نظر آتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ قافیہ بالآخر اس کی لاشی بن جاتا ہے۔ جسے وہ اول سے آخر تک داستان میں پھٹکتا پھرتا ہے۔

اس مسئلہ میں ہم وجہی پر گرفت نہیں کر سکتے کہ ادبی نثر کے بالکل ابتدائی دور میں وہ شاعری کے سائے سے کس طرح بچ سکتا تھا۔ نثر کی کسی جان دار روایت کی عدم موجودگی میں شعری محاسن سے عاری کوئی اسلوب قبول عام کا درجہ حاصل نہ کر سکتا تھا۔ تہذیبی طور پر سوسائٹی پر شاعری کا بڑا غلبہ تھا اور پھر یہ کیسے ممکن تھا کہ وجہی شاعرانہ اسالیب اختیار نہ کرتا اور وجہی کہ انشا پرداز بھی تھا اور اس فن کی نزاکتوں کو دکھائے بغیر وہ کیسے رہ سکتا تھا۔

وجہی جن شعری محاسن کا دلدادہ ہے ان کی بازگشت ایک تسلسل کے ساتھ سب رس میں سنائی دیتی ہے۔
صنعتوں کا استعمال اس کا محبوب مشغلہ ہے۔

در حقیقت وہ ایک مرصع ساز تھا۔ شاعری سے فطری اور تہذیبی مناسبت کا شعور اسے مرصع سازی پر مائل کیے رہا۔ اس کے سامنے فارسی نثر کے جتنے بھی نمونے موجود تھے ان میں مرصع سازی ہی کا شعور بولتا تھا اور وجہی اس شعور اور روایت ہی سے وابستہ رہ کر انشا پردازی کے جوہر دکھاتا ہے۔ مرصع سازی کی روایت کا یہ شعور ہماری نثر میں انیسویں صدی کے نصف آخر تک مسلسل حرکت کرتا ہوا ملتا ہے۔

سیدہ جعفر، وجہی کے اسلوب کی مداح ہیں:

”اردو نثر کی تاریخ میں وہ پہلی تصنیف ہے جو پر تکلف اسلوب میں لکھی گئی ہے۔“

اور اپنے طرز کے اعتبار سے ہماری انشا پردازی کا پہلا کام یاب نقش ہے۔“

”وجہی نے عبارات آرائی کے جس طرز کو اپنایا ہے اس میں قافیہ کے التزام کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ ہم قافیہ الفاظ کو جملوں میں اس طرح بکھیر دیتا ہے کہ ان سے پوری عبارت ایک خاص آہنگ (Cadence) میں ڈوب جاتی ہے۔“^{۲۰}

قافیہ کے بہ کثرت استعمال نے وجہی کی نثر میں جہاں حسن پیدا کیا ہے وہاں عبارتوں کے معنوی ربط کو بھی مجرد کر دیا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے قافیہ کے اس منفی استعمال کی طرف توجہ دلاتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وجہی کے ہاں قافیہ کے اس التزام نے نثر کی نثریت کو خاصا نقصان پہنچایا ہے۔ ہر فقرہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر سامنے آتا ہے، خیال کے تقاضوں سے نہیں، قافیہ کے تقاضوں سے، اور پھر تمام عبارت شکستہ درخت معلوم ہوتی ہے۔ بیان کا تسلسل تو قائم نہیں رہتا البتہ شعر کا رنگ شکستہ نمودار ہو کر کچھ مزہ دے جاتا ہے۔^{۲۱}

وجہی نظم و نثر کو ”ملا کر گلا کر“ ایک نئے اسلوب کو تشکیل دینے کا ذکر بھی کرتا ہے۔ اس کا مشن نظم و نثر کا امتزاج تھا۔ اس نے جس گھلی ملی مخلوط نثر کا ڈول ڈالا اس میں وہ اپنے طور پر کام یاب رہا۔ کام یابی کا ثبوت یہ ہے کہ ’سب رس‘ مدتوں تک انشا پردازی کا لاجواب نمونہ سمجھی جاتی رہی ہے اور آج بھی مختلف کتب خانوں میں اس کے بہت سے مخطوطے قبول عامہ کے گواہ ہیں۔ قدرت نقوی کے مطابق اب تک ”سب رس“ کے اٹھارہ مخطوطات دریافت ہو چکے ہیں۔^{۲۲}

’سب رس‘ میں ایک بات جو بہت متاثر کرتی ہے وہ ذخیرہ الفاظ کا امتزاج ہے۔ وجہی صرف دکنی اردو یا عربی فارسی ہی کا عالم نہ تھا بلکہ وہ جنوبی اور شمالی ہند کی زبانوں سے بھی آشنا تھا۔ اپنے عہد کے لسانی منظر نامہ پر بھی اس کی کڑی نظر تھی۔ بحیثیت ایک ادیب کے وہ خود کو دکن کے محد و ادبی جغرافیہ میں مقید نہ سمجھتا تھا وہ دکن کا پہلا ادیب تھا جس نے اپنے لسانی شعور کے بل بوتے پر اپنی داستان کے لیے ایک ایسی زبان استعمال کی جسے وہ دکن کے بلند کر کے ’زبان ہندوستان‘ کا درجہ دیتا ہے۔

’سب رس‘ کے اسلوب میں داخلی طور پر شعری آہنگ بہت واضح محسوس ہوتا ہے۔ ”سب رس“ کے

ایسا اسلوبیاتی آہنگ بنانے میں بجا طور پر کامیاب ہو جاتا ہے جو اس کے اپنے زمانے کی بول چال سے تخلیق ہوتا ہے۔ داخلی سطح پر اس میں اس دور کا لوک لب و لہجہ بھی ہے۔ اس لہجہ کی مٹھاس اور سلاست سے بھی اس نے اپنے اسلوب کو سنوارا ہے۔ ورتی کے اسلوبیاتی آہنگ میں اس کے گرد و پیش کی مانوس آوازیں مسلسل سنائی دیتی ہیں۔ اسے ان آوازوں سے انس بھی ہے اور وہ ان کے استعمال پر قادر بھی ہے۔ اس کے لاشعور میں ان کا ایک وسیع ذخیرہ محفوظ ہے جو بہ وقت ضرورت اس کے سامنے حاضر ہو جاتا ہے۔

آئیے یہ دیکھیے کہ اس کے دور کی عام بول چال، لوک لب و لہجہ اور اپنے گرد و پیش کی مانوس آوازوں سے اس نے اپنے اسلوب کے آہنگ کو کس طور پر تخلیق کیا ہے:

”رزق کہا کہ یہاں توں کیوں آیا؟ کون تے تھے یہاں لے آیا؟ کون تے تھے یو باٹ دکھلایا؟ یہاں کیا ہے تیر کام؟ حیران ہوں میں نہیں ہوتا خام۔ نظر اپنے دل کی گانٹ کھولیا۔ اس تازے آب حیات کا قصہ بولیا۔ رزق بولیا آب حیات کا چشمہ کتے سو کس باغ میں نہ کس کشت میں ہے۔ دو چشمہ کتے سو بہشت میں ہے۔ تو اس چشمہ کوں ڈھونڈتا دنیا مینے، لیکن اس کا نشا کوئی کیا سمجھے۔ کون کیا جانے۔“

”تو جو موتی سنیا میں چنیا، تو جو بولیا سو میں سنیا۔ ولے مرا مدعا کچھ جدا ہے کس نے کہا ہوئے گا۔ اتل خدا ہے۔ یو کہکر وہاں تے اٹھیا، اس کی خدمت کے بند میں تے مچھیا۔“

’سب رس‘ کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں اس بات کا جائزہ بھی لینا چاہیے کہ ورتی نے جب ’سب رس‘ کی تصنیف کا عزم کیا تو اس کے سامنے داستانی اسلوب کی نثر کا کوئی وجود نہیں تھا۔ یہ واقعہ کٹھن منزل تھی اور ورتی کی ذہانت کا امتحان بھی تھا کہ وہ اپنی داستان کے لیے کسی ادبی روایت کی عدم موجودگی میں کیا کرے۔ مگر اس معاشرے میں ادبی روایت کے نہ ہوتے ہوئے ایک اور روایت تو موجود تھی اور یہ روایت ادبی منزل سے پہلے دنیا کے ہر معاشرے میں موجود ہوتی ہے اور وہ تھی دکن میں عام بول چال کے اسلوب کی روایت۔ ورتی کے عہد میں آخر داستان گو بھی تو ضرور موجود ہوں گے وہ کس زبان میں داستان سناتے ہوں گے؟ ظاہر ہے وہ بول چال کے اسلوب کی روایت ہی میں داستان سرائی کرتے ہوں گے اور خود ورتی کو بھی اپنے بچپن کے ایام میں بڑی بوڑھیوں یا داستان گو حضرات سے اس اسلوب میں داستانیں سننے کا موقع ضرور ملتا رہا ہوگا۔ ورتی کی نگاہ انتخاب بول چال کے اسی اسلوب پر پڑی اور ورتی نے سب رس میں اسی اسلوب کو ادبی چاشنی کا رنگ دے کر اختیار کر لیا۔ وہ اپنے عہد کی لوک روایت اور لسانی روایات کو بھی اچھی طرح سمجھتا تھا اس لیے بول چال کے اسلوب کو لے کر ورتی نے اسے ایک مانوس لب و لہجہ میں ڈھالا تو اس کا عہد اس اسلوب کا شید ہو گیا۔

آئیے ذرا یہ دیکھیے کہ ورتی نے ”سب رس“ میں اپنے عہد کی بول چال سے جو اسلوب تشکیل دیا وہ عام لب و لہجہ سے کتنا قریب اور کتنا موثر تھا۔

”بارے دل صبر کوں بلا کر لشکر حاضر کرنے کا اسے حکم دیا۔ لشکر اپنا سب دیکھا۔ لشکر کی گنتی لیا۔ ہمت کریا سینے میں اساس بھریا۔ شہر دیدار کے باٹ میں پاؤں کی جگہ سردھریا۔ عقل کہا دل تو روانہ ہوا، مری بات اسے بہانا

ہوا۔ بہت مہر محبت سوں، اپنے ارکان دولت سوں کچھ فکر ذکر کر تین منزل انہڑتا آیا۔ دل کوں عقل دیا سمجھا۔“

”سب رس“ میں وجہی کے طرز احساس کی دو شکلیں نظر آتی ہیں پہلی صورت تو معروضی ہے جہاں وہ داستان گو کی حیثیت سے واقعات کی کڑیاں ملاتا چلا جاتا ہے۔ اور قصہ کی تعمیر و تشکیل کا کام کرتا ہے۔ طرز احساس کی دوسری صورت موضوعی ہے۔ جہاں وہ شراب، عشق، راگ اور عورت جیسے موضوعات پر اپنے ذاتی تصورات کا اظہار کرتا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو وجہی کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ ہم اس سے پہلے وجہی کی شخصیت کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتا چکے ہیں کہ وجہی عشق پیشہ شاعر تھا اور شراب و شاہد کا متوالا۔ ”سب رس“ کے اسلوب سے ابھرنے والا وجہی کیف و نشاط کا رسیا ہے۔ ہم اسے ایک ایسے عاشق کی شکل میں دیکھتے ہیں جس کی عبادت حسن دیکھنا، راگ سنا اور بادہ نوشی کرتا ہے۔ بادہ نوشی کا حق وہ صرف ’پاک‘ لوگوں کو دیتا ہے اگر ’ناپاک‘ آدمی شراب پکڑے تو یہ ناپاک ہو جاتی ہے۔ ”ناپاکاں کئے شراب جاتا ہے تو ناپاک ہوتا ہے۔ پاکان کئے آتا ہے تو پاک ہوتا ہے۔“ شراب کو وہ سب نشوں کا بادشاہ قرار دیتا ہے۔ وجہی اپنی شاعرانہ ترنگ میں یہ بھی کہتا ہے کہ بادشاہ سے صرف اس کے عدل و انصاف کی باز پرس ہوگی۔ اسے نوشی کا کیا ڈر ہے۔ بے نوش کرنے سے وہ گناہ گار نہ ہوگا۔

وجہی کی وفات سترھویں صدی کے ربع سوم (۱۶۷۱-۱۶۵۶ء) کے دوران میں ہوتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب قطب شاہی عہد کا گو لکنڈہ دکنی ادب کے سنہری دور سے گزر چکا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ اور وجہی جیسے بلند مرتبت شعرا کے کلام سے گو لکنڈہ اپنی بہترین ادبی روایات کا سفر پورا کر چکا تھا۔ وجہی کی تالیف ”سب رس“ اس عہد کا حاصل قرار پانے لگی تھی۔ ”سب رس“ کلاسیکی نثر کا اہم ترین نقش سمجھی جاتی تھی۔ یہ وہی کتاب ہے جس کے بارے میں محمود شیرانی نے یہ کہا تھا کہ اس تالیف کو اردو زبان کے ساتھ وہی نسبت ہے جو ”مقامات بدیع“ کو عربی کے ساتھ اور ”مقامات حمیدی“ کو فارسی کے ساتھ ہے۔^{۳۳} قطب شاہی دور وجہی کی وفات کے بعد بھی کچھ مدت تک جاری رہا۔ آئندہ صفحات میں ہم دور آخر کے شعرا کا ذکر کرتے ہیں۔

غواصی

یہ اردو کا الیہ ہے کہ غواصی جیسے بڑے شاعر کی زندگی کے بارے میں بھی بہت کم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ نہ صرف غواصی بلکہ دکن کے بیشتر شعرا کے ساتھ یہ ہی مسئلہ پیش آتا ہے۔ آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے تو دکنی محققین کو تاریخ کے اندھیروں سے گزر کر ہی کچھ مواد حاصل ہوتا تھا مگر گزشتہ نصف صدی سے زیادہ کی تحقیق کے باعث اب پھر بھی کچھ نہ کچھ معلومات کا تعین کرنا ممکن ہو سکا ہے۔

غواصی کا سن پیدائش نامعلوم ہے۔ ڈاکٹر زور نے یہ کہا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے دور (۱۶۷۲-۱۵۸۰ء)

میں پیدا ہوا۔^{۳۵}

اسی قیاس سے یہ فرض کرنا ممکن ہو سکتا ہے کہ غواصی نے شعر و سخن کے میدان میں محمد قلی قطب شاہ

کے دور آخر میں قدم رکھا ہوگا۔ یہ قطب شاہی ادب کا روشن ترین زمانہ تھا کہ وجہی اور خود محمد قلی قطب شاہ اس دور کے ادبی افق پر آفتاب کی حیثیت رکھتے تھے۔ وجہی کی ادبی شہرت کا چرچا عام تھا۔ شب و روز کی ادبی محفلوں اور تہذیبی سرگرمیوں کے باعث گو لکنڈہ کا ماحول تخلیق فن کے لیے بہت سازگار ہو گیا تھا مگر وجہی اور قلی قطب شاہ جیسے بڑے شعرا کے بنائے ہوئے ادبی تناظر میں کسی نو آموز شاعر کے لیے قدم رکھنا آسان نہ تھا۔ غواصی کے لیے کٹھن منزل یہ تھی کہ اس دور کے بڑے شعرا کے مقابلے میں اسے اپنی انفرادیت کو تسلیم کروانا تھا۔ غواصی کے ساتھ یہ المیہ بھی ہوا کہ اسے اپنے تخلیقی سفر کے آغاز میں نہایت نامساعد ماحول کا سامنا کرنا پڑا۔ محمد قطب شاہ کے دور (۱۶۲۳-۱۶۱۲ء) میں جو شعر و ادب کے لیے ناسازگار تھا اسے اپنی صلاحیتوں کو دکھانے کا مناسب موقع ہی نہ مل سکا اور وہ اپنی کم نصیبی اور نارسائی کا بے حد شاکر رہا۔^{۳۷} محمد قطب شاہ کے دور (۱۶۲۳-۱۶۱۲ء) ہی میں وہ خاموشی کے ساتھ ”میناستونتی“ پر کام ختم کر چکا تھا۔ اس نے اپنے اس کارنامے کو اہل فن کے سامنے نہایت عجز و انکسار سے پیش کرتے ہوئے حوصلہ افزائی کی درخواست کی تھی۔ اس لیے ڈاکٹر غلام عمر نے ”میناستونتی“ مرتب کرتے ہوئے یہ رائے دی تھی کہ ”میناستونتی“ اس کی پہلی تصنیف ہے۔^{۳۸} ڈاکٹر سیدہ جعفر نے مرتب کے ناکافی ثبوت کی بنا پر اس رائے کو تسلیم نہیں کیا ہے۔^{۳۹} غواصی کی دوسری تصنیف مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ ۱۶۲۳ء / ۱۰۳۵ھ میں لکھی گئی تھی۔^{۴۰} ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ ایک رومانوی داستان ہے جس میں مصر کے شہزادے سیف الملوک اور جنات کی شہزادی بدیع الجہال کا قصہ عشق بیان کیا گیا ہے۔

”سیف الملوک و بدیع الجہال“ کے زمانے میں غواصی ناقدری اور حالات کے ناموافق ہونے کی وجہ سے کافی پریشان تھا۔ وہ شاعر جو محمد قلی قطب شاہ کے دور میں پیدا ہوا تھا اور جس نے اس دور میں اہل فن کی سرپرستی اور ماحول کی موانست دیکھی تھی محمد قطب شاہ کے زمانے میں بیچ و تاب کھاتا رہا۔ اسی زمانے میں اس نے ”سیف الملوک“ کو بادشاہ وقت کے نام معنون کیا تھا اور وہ اس امید پر تھا کہ شاید اسے شاہی سرپرستی نصیب ہو جائے۔ مگر غالباً ایسا نہ ہو سکا۔ ان ہی ایام میں یہ ہوا کہ ۱۶۲۶ء میں محمد قطب شاہ فوت ہو گیا اور غواصی نے مثنوی سے مدح کے اشعار بدل کرنے بادشاہ عبداللہ قطب شاہ کے حضور اس مثنوی کو دربار میں پیش کر دیا۔ زمانہ بدل چکا تھا۔ عبداللہ قطب شاہ، محمد قلی قطب شاہ کی روایات کا بادشاہ تھا۔ مدتوں سے گوشہ گم نامی میں پڑے ہوئے ستم زدہ شاعر اور فن کار دوبارہ قدر و منزلت پانے لگے ان میں وجہی بھی تھا جو سال ہا سال کی گوشہ نشینی کے بعد ادبی افق پر برآمد ہوا تھا۔ مگر اب وجہی میں وہ پہلے جیسی شان نہیں تھی۔ غواصی اس کے مقابلے میں بہت ترقی کر گیا تھا۔ اپنی عملی زندگی کے ابتدائی دور میں کامیابی کے بعد غواصی زندگی میں اپنے لیے جو امیدیں لگائے بیٹھا تھا اس میں سے ایک امید دنیاوی درجات کی بلندی کی تھی اور وہ خدا سے ان درجات کے حصول کے لیے دعا گو رہتا تھا۔ بلا آخر اسے تم سے کم دنیاوی درجات تو مل گئے:

چھٹی امید سو یو ہے جو دین و دنیا میں
زیادہ ہووے سدا دن بدن مرا درجات

دربار میں قدر و منزلت ملنے اور معاشی حالات خوش گوار ہونے پر غواصی کی زندگی کا پر سکون دور شروع ہوتا ہے۔ اور وہ پوری دل جمعی اور دل چسپی کے ساتھ اپنے مستقبل کے تخلیقی کاموں میں مصروف ہو جاتا ہے۔ رسم زمانہ کے مطابق اس پر بادشاہ وقت کی مہربانیوں کا شکریہ واجب تھا کہ جس نے اسے جاکیر اور مقام و مرتبہ عطا کیا تھا اور درباری شاعر کی حیثیت سے بھی وہ بادشاہ کا از بس متشکر تھا کہ اس کی بہ دولت اس کی ناداری اور افلاس رخصت ہوئے تھے۔ چنانچہ غواصی نے عبداللہ قطب شاہ کی شان میں جو قصیدہ لکھا وہ محض رسمی اور روایتی معلوم نہیں ہوتا۔ درحقیقت وہ دل کی گہرائیوں سے ممنونیت کا احساس کرتے ہوئے سپاس تشکر پیش کرتا ہے:

خوشی سے راکھ خدایا ملج اوس کے سائے میں
کہ میں غواصی جم اس کا بندہ ہوں درباری

معلوم ہوتا ہے کہ غواصی نہ صرف ایک بلند پایہ شاعر تھا بلکہ معاملات سلطنت میں بھی وہ ایک دانش مند درباری، تجربہ کار مشیر اور ایک نہایت کامیاب سفارت کار بھی ثابت ہوا۔ وہ صرف شعر و فن کی دنیا تک محدود نہ رہا بلکہ عملی طور پر وہ اپنے ملک کی خدمت کے کام بھی کرتا رہا۔

۱۶۳۵ء میں جب وہ بیجاپور کی سفارت سے بہ حسن و خوبی واپس آیا تو بادشاہ محمد عادل شاہ نے اس کے ہم راہ دو ہاتھی، چھ اعلیٰ عراقی گھوڑے اور تحائف سے بھرے ہوئے دو مقفل صندوق روانہ کیے۔^{۵۰}

یوں دیکھیے تو یہ غواصی کا سفارتی سفر ہی نہیں بلکہ ادبی سفر بھی تھا۔ اسے گو لکنڈہ سے باہر نکل کر بیجاپور کی ادبی روایات اور ثقافتی زندگی دیکھنے کا بہت اچھا موقع ملا۔ بیجاپور خود اس دور کا بڑا علمی و ادبی مرکز تھا جہاں شاہی سرپرستی میں ادب کی روایت کا تسلسل کامیابی سے جاری تھا۔ یہاں شعرا، علما اور ادبا کا ایک موثر گروہ موجود تھا اور یہی گروہ غواصی کی آمد کا مشتاق بھی تھا۔ بیجاپور کی شبانہ روز محفلوں مباحثوں اور شاعروں سے جہاں غواصی نے فائدہ اٹھایا وہاں اس سے بڑھ کر بیجاپوری شعرا اس کے شعر و فن سے متاثر اور مستفیض ہوئے۔

اس دور کی عام صوفیانہ روایت کے مطابق غواصی بھی صوفی مسلک کا شخص تھا۔ وہ سلسلہ قادریہ سے تعلق رکھتا تھا اور دکن کے صوفی سید شاہ ابوالحسن علی حیدر ثانی سے بیعت تھا۔

”میناستونتی“ اور ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ میں حضرت عبدالقادر جیلانی اور حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی منقبت میں ملنے والے اشعار سے اس کے صوفیانہ رجحانات کا پتہ چلتا ہے۔

شہرت اور کامیابی سے انسان میں خود بخود تفاخر پیدا ہوتا جاتا ہے۔ بہت کم لوگ ایسے ہوتے ہیں جو نام وری اور منصب کے باوجود منکر المزاج رہتے ہیں۔ غواصی کی شاعری قلی قطب شاہ کے دور عروج میں شروع ہوئی۔ اس کی پہلی تصنیف ’میناستونتی‘ محمد قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۱۲ء) کے زمانے میں تیار ہوئی۔ میناستونتی کا شاعر عجز و انکسار اور فروتنی کا اظہار کرتا ہے۔ وہ درخواست کرتا ہے کہ اس کی غلطیوں کو دور گزر کیا جائے کہ ابھی وہ ناپختہ ہے۔ مگر یہی غواصی جب ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ اور ”طلوٹلی نامہ“ تصنیف کرتا ہے تو اس کے جاہ و مناصب اور

شہرت و ناموری میں بہت اضافہ ہو چکا ہوتا ہے اور ان مراتب ہی کے باعث شخصی کم زوریوں کے ساتھ ساتھ وہ بری طرح غرور و تکبر کا شکار ہوتا ہے۔ مگر جب یہ زمانہ بھی گزر گیا تو وہ دنیاوی جاہ و مناصب سمیٹے سمیٹے تھک گیا تھا۔ جب اس نے ”طوطی نامہ“ ۱۶۳۹ء۔ ۱۰۵۹ھ میں مکمل کی تو اس کی دنیا داری پر تھکن کا غلبہ طاری ہو چکا تھا اور وہ نفس کی دل چسپیوں سے کنارہ کشی کے لیے سوچنے لگا تھا۔ اب وہ خاموشی، سکون اور تنہائی کا طالب ہو چکا تھا اور باقی زندگی یاد اللہ میں بسر کرنے کا ارادہ رکھتا تھا:

غواصی اگر تو ہے چلا غواص لگا عشق اپنے خدا ساز خاص
چلے گا کھینچا نفس کے کئے منے کیا ہوئے گا نانوں کے پنے سنے
ہو بیدار یکبار اس خواب تے نکل بھار اس غم کے گرداب تے
جو ہے رہنما پیر حیدر ترا ہم اللہ وہ ہے ہم پیہر ترا
ججج خواست تیرا ہے سب اسپو چھوڑ دنیا کے علاقے تے لے دل کوں توڑ
نہ کر اعتماد اس گذر گاہ کا یو پھاندا ہے درویش ہو ر شاد کا

عجیب بات یہ بھی ہے کہ غواصی سا شاعر جو اپنی شاعری میں بے حد تعلیٰ اور غرور کا مظاہرہ کرتا ہے اور اپنے علاوہ کسی دوسرے کو اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں ہے وہی غواصی اپنے کچھ اشعار میں درویشی و تو نگری پر چلنے والا شخص بھی معلوم ہوتا ہے۔ وہ راہِ سلوک کے ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے۔ جو محبوباؤں کی چھبیلی محرموں سے کنارہ کش ہو چکا ہے اور دنیاوی امارت ترک کر چکا ہے بالخصوص وہ اپنے عہد کے سادھو، سنتوں اور صوفیوں سے اپنی شناخت کرتا ہے اور یہ وہ لوگ ہوتے تھے جو دنیا داری اور ہر قسم کی رسوم سے قطع تعلق ہو کر ایک بالکل مختلف زندگی بسر کرتے تھے جہاں دنیاوی احتیاجات کا دائرہ مکمل طور پر سکڑ جاتا تھا۔ غواصی اسی راہ و رسم کا مسافر معلوم ہوتا ہے:

ہمن عاشق دوائناں کوں چھیلے کسوتاں کیا کام
ہمن دبلے فقیراں کوں دنیا ہو ر دولتاں کیا کام
ہمن سر کو چندوٹی، بس بلس بھر کے لنگوٹی بس
سکی کھانے کوں روٹی بس قبولیاں نعمتاں کیا کام

معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشعار اس کے دور آخر سے تعلق رکھتے ہیں۔ جب وہ زندگی کے تیز اور ہنگامہ خیز سفر طے کرنے کے بعد تھکاوٹ کا شکار ہو چکا تھا۔ اعصاب زدگی اور کہولت نے اس کو درویشی اور ترک دنیا کے تصورات کے قریب کر دیا تھا۔

غواصی، محمد قلی قطب شاہ کے دبستانِ غزل سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ ایک خوش باش، خوش نظر اور نشاط جو

شاعر ہے۔ وہ خوش رنگ تمثال سازی کا بڑا ماہر ہے کہ جو اس دور کی جمالیات کی پہچان تھی۔ اس کی غزلوں میں انبساط کی ایک مسلسل لہر دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثلاً اس کی ایک غزل دیکھئے:

خوشی کا سد ابلیا دیکھ شے کے انگ ہو رنگ تھے
چندن سرخوش، ہے تن سرخوش، بجن سرخوش، بجن سرخوش
چنچل چالے بھری لوچن کھلا دے جب تو ہو دے تب
کھنجن سرخوش، ہرن سرخوش، رنجن سرخوش، برن سرخوش
سرود کی ڈال سے قد ہو رگلابی گال تھے دھن کے
پون سرخوش ہے، بن سرخوش، چمن سرخوش، سمن سرخوش
نول قطب جہاں کی سرخوشی پر تھے ہوا پورا
دکھن سرخوش، دھین سرخوش، یمن سرخوش، ختن سرخوش^{۵۱}

اس غزل کے پس منظر میں قطب شاہی عہد کی نشاطیہ تہذیب کا فرما ہے۔ قطب شاہی عہد نے خوش باشی، خوش طبعی، خوش وقتی کے ساتھ ساتھ جسمانی راحتوں کی جس روایت کو پیدا کیا تھا۔ اس روایت کا طرز احساس اس غزل کے تہذیبی شعور میں موجود ہے۔ اس غزل میں سرخوشی، دار فکلی اور بہجت کے تجربے سے غواصی نہ صرف خود شاد کام ہوتا ہے بلکہ اپنے قاری کو بھی اس کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے۔ انبساط، شادمانی اور سرخوشی کی اس نادر کیفیت کو اس نے حرف و صوت کی خوش نغمگی اور جمالیاتی رنگوں سے تشکیل کیا ہے۔

غواصی کا طرز احساس مکمل طور پر مقامی ہے۔ اس کی غزل میں مقامی طرز احساس کا غلبہ ہے جو قطب شاہی دور کی خاص روایت تھی۔ اگرچہ اس دور کے شعرا کے ہاں فارسی غزل کے مضامین تو نظر آتے ہیں مگر ان کا طرز احساس مقامی ہے اور یہی طرز احساس مقامی رنگوں کی خوش بو اور مٹھاس پیدا کرنے کا ذمہ دار ہے۔ اس دور کی شعری روایت نے فارسی خیالات کو بھی مقامی آنکھ سے دیکھا، سنا اور لکھا ہے۔ یہی اس دور کی معیاری روایت تھی جو فارسی اصناف کو مقامی طرز احساس میں ڈھالنے پر یقین رکھتی تھی۔ غواصی وہ شاعر ہے جو مقامی تمثالوں کی تخلیق اور حرف و صوت کے اثرات سے مقامی شعری آہنگ پیدا کرنے پر قدرت رکھتا ہے۔ مثلاً اس کی ایک غزل کے یہ اشعار دیکھیے جو خالص دکنی غزل کی نمائندگی کرتے ہیں:

کلی سا کھول لہدا منج کنا اے پھول کی ڈالا
پر م کے باغ کا لالا ہے یا تج بات میں پیالا
بھنور کر جیوں کوں میرے ادا کہ لہدا نیا تیرا
کمل مکہ ہو رنمن زغمس رگملا گال گل لالا
چمن کے جھاڑ سب خوش ہو گل پھولاں منے تیرا
سبلا گاوتے پاتاں کے پاتاں سوں بجا تالا

کسی کے چھند ہو چالے پہ ہرگز رتبھنا نہیں مو
غواصی کوں رتبھایا آج تیرا چھند ہو چالا^{۵۲}

غواصی کی بعض غزلیں اس کے مخصوص دکنی اسلوب سے بہت حد تک اور کہیں کہیں حیرت انگیز طور پر مختلف ہیں۔ ان میں فارسی اسلوب کی نمود ایک بہت اہم تجربے کے طور پر موجود ہے اور اس کی شعری لغت عہدِ ولی سے التباس رکھتی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ غواصی اپنے عہد سے نصف یا پون صدی آگے نظر آتا ہے۔ اور یہ ایک بڑے شاعر کی نشانی ہے کہ وہ اپنے عہد کی ادبی روایت کو بعینہ قبول نہیں کرتا ہے۔ بلکہ وہ اپنے انفرادی جوہر سے روایت کے ایک نئے تصور کی تعمیر و تشکیل کا فریضہ بھی سرانجام دیتا ہے۔

غواصی ایک ایسا شعری نابذ ہے جو مستقبل کی لسانی روایت کو دریافت کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ اس جگہ ہم غواصی کی ایک غزل درج کرتے ہیں جو اپنے عہد کے لسانی شعور سے یقیناً بہت آگے معلوم ہوتی ہے۔ اس غزل کا اسلوب 'محاورہ' زبان اور شعری لغت اس حد تک تبدیل نظر آتی ہے کہ اس پر شمالی ہند کی غزل ہونے کا شائبہ ہوتا ہے:

عشق کی آگ میں جل کے راک ہونا عشق بازی میں چاک چاک ہونا
اس برے نفس کے کبے میں پھیر چکے ناچیز کی ہلاک ہونا
خاک ہونا تو سچ ہے آخر کوں خاک نہ ہوئے لکچ خاک ہونا
اس ججن کے وصال کی خاطر آرزو دل میں لاک لاک ہونا
ہے غواصی یو عاشقانہ غزل
یو غزل سیٹے درد ناک ہونا

اور اب غواصی کی چند ایسی ہی غزلوں کے مقطعے جو اپنے عہد کے لسانی شعور سے بہت آگے ہیں:

یو باج انگلیاں کوں آئے نہ خواب ہرگز
جیتاب ہوں نہیں کچ منج تن میں تاب ہرگز

آج ترے حسن کا غوغا ہے پیارے ہر طرف
تو دلاں پھرتے ہیں بادل ہو ہمارے ہر طرف

آج منج دل کوں کچ قرار نہیں
کیا کروں میں نزک دو یار نہیں

گرچہ مسکین ہور مفلس ہوں میں
عاشقان میں صاحب مجلس ہوں میں

کھلے سر تھے گلزار الحمد للہ اٹھیا جگ میں مہکار الحمد للہ

پرت پیوسات لانا کام یابی کی نشانی ہے دوئی کوں دور کرنا بے حجابی کی نشانی ہے

مندرجہ بالا غزلوں کی شعری لغت 'مزاج اور ادبی روایت' اسے ولی سے منسوب کرتی ہے۔ غواصی نے اگر اسی شعری اسلوب اور روایت کو ایک تسلسل کے ساتھ اختیار کیا ہو تا اور اس تجربے میں مسلسل توسیع کرتا رہتا تو دکن کی جدید غزل جس کا آغاز ولی کے فنی شعبہ سے ہوتا ہے، اس کی ابتدا عہد غواصی ہی میں ممکن ہو سکتی تھی۔ اور اسے غواصی کی ادبی کرشمہ سازی سے تعبیر کیا جاسکتا تھا۔ مگر غواصی کی پوری شاعری میں اس روایت اور اسلوب سے وابستہ غزلیں اس کے کلام میں غالب عنصر کی حیثیت نہیں رکھتی ہیں۔ بلکہ اس کی کلیات کے خالص دکنی لب و لہجہ کے باعث یہ غزلیں اجنبی سی لگتی ہیں۔ دکنی روایت کی غزلوں میں ان غزلوں کا انداز بڑا والہانہ ہے اور ان میں وارفتگی کی ایک زوردار آواز سنائی دیتی ہے۔

”میناستونتی“، محمد قلی قطب شاہ کے عہد کی ادبی روایات کے پس منظر میں لکھی گئی مثنوی ہے غواصی کا ادبی شعور محمد قلی قطب شاہ ہی کے دور آخر میں ہی پروان چڑھا تھا۔ اس لیے اس کی شاعری کی اساس اسی دور کے ادبی و لسانی شعور کی مرہون منت نظر آتی ہے۔ ”میناستونتی“ کے شعری اسلوب پر مقامی ہندوی روایت کا غلبہ ہے اور شاعر اس اسلوب میں مطمئن دکھائی دیتا ہے۔ قلی قطب کا ادبی شعور چوں کہ اس سے زیادہ پرانا تھا اس لیے اس پر ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) کی روایات کا اثر ہے۔ لہذا قلی قطب پر ہندوی اسلوب شعر کافی غالب نظر آتا ہے۔ دکنی اپنی خالص روایت میں محمد قلی قطب کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ اس کی شاعری میں مقامی اثرات سے بننے والے اسلوب کی پختگی اور کمال نظر آتا ہے۔ غواصی ابتدائی طور پر اس شعری روایت کے سلسلہ سے منسلک رہا مگر زمانہ کی تبدیلی کے باعث اس کا شعری اسلوب بہت آہستگی سے عہد محمد قلی قطب کی خالص دکنی روایت سے انحراف شروع کر دیتا ہے اور اس کی پہلی تصنیف ”میناستونتی“ ہی میں اس انحراف سے جنم لینے والا اسلوب نمودار ہو جاتا ہے۔ اس کی کئی وجوہات تھیں۔ اول یہ کہ دکنی اردو کے اندر داخلی طور پر زبان کی تبدیلیوں کا سلسلہ جاری تھا۔ یہ زبان لکھنے والے فارسی کی تہذیبی روایت سے بندھے ہوئے تھے اور یہ روایت زندہ بھی تھی اور جان دار بھی۔ چنانچہ اس کے اثرات سے داخلی سطح پر زبان میں تبدیلیوں کا خوش گوار عمل جاری تھا۔ غواصی کی زبان بھی ان داخلی تبدیلیوں کا نتیجہ تھی:

سنی ہوں کہ یک شہر کا شہر یار ملایا تھا درویش کی ایک تار
ہمیشہ منگے بھیک او در بدر چڑایا اسے بادشاہی صدر

دلے بھیک کی اس کوں عادت اچھے
لے کر آ کے روٹیاں پو روٹیاں رچے
رکھے لا کے محراب میں یک سدا
منگے اس کنے ہو ہمیشہ گدا
اد کھاتی تھی الوانِ نعمت جتا
منگے بانج اس بھیک راحت نہ تھا

اس کی دوسری مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ (۱۶۲۳ء-۱۰۳۵ھ) میں تصنیف ہوتی ہے اس وقت دلی کے تخت پر جہانگیر کی حکومت تھی۔ مغل شہنشاہ کی نگاہیں دکن کی جانب لگی ہوئی تھیں۔ مغلیہ عساکر کے گھوڑوں کی ٹاپیں گو لکنڈہ اور بیجاپور کی سر زمین کو روندنے کی تیاری کر رہی تھیں۔ احمد نگر، برہان پور اور اسیر گڑھ کے قلعے تسخیر ہو چکے تھے۔ ۱۶۳۲ء میں بیجاپور کی ریاست نے مغلوں کی طاقت سے خائف ہو کر ایک باقاعدہ معاہدہ کر کے خراج ادا کرنے کا اقرار کر لیا۔ ۵۴ اس کے بعد شمال کے تہذیبی، عسکری اور سیاسی اثرات بہت تیزی سے بڑھنے لگے۔ حتیٰ کہ گو لکنڈہ میں دلی کا مقررہ کردہ حاجب (ریڈیٹنٹ) ہدایات دینے لگا تھا۔ دیکھا جائے تو گو لکنڈہ میں صرف سیاسی تبدیلی ہی واقع نہیں ہو رہی تھی بلکہ اس کا اثر زبان پر بھی پڑ رہا تھا اور خالص دکنی کی اندرونی سطح میں زبان کی تبدیلیوں کا سلسلہ تیز ہونے لگا۔ غواصی کی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ ان اولیں لسانی تبدیلیوں کی خبر دیتی ہے اور دکنی الفاظ اور محاورات کی جگہ شمال کی لغت اپنے جلوے دکھانے لگتی ہے۔

غواصی کی تیسری اور آخری مثنوی ”طوطی نامہ“ عہد عبداللہ قطب شاہ میں ۱۶۳۹ء-۱۰۵۹ھ میں مکمل ہوئی۔ مگر اس سے قبل ۱۶۳۶ء-۱۰۴۶ھ میں گو لکنڈہ کی آزادی کا اس وقت خاتمہ ہو چکا تھا۔ جب عبداللہ قطب شاہ نے تمام تر اہانت قبول کر کے سلطنت دلی کی من مانی شرائط پر دستخط کر دیے تھے۔ ۵۵ اس کے بعد قطب شاہی سلطنت محض علامتی طور پر قائم رہی۔ ہر لحاظ سے دلی کا اثر و رسوخ اس زمانے میں بہت بڑھ گیا تھا۔ چنانچہ ”طوطی نامہ“ کے اسلوب پر فارسی اسالیب کے اثرات مزید بڑھ جاتے ہیں۔ زبان کی داخلی حرارت تیز ہوتی ہے اور پرانا ذخیرہ الفاظ ادبی منظر سے غائب ہونے لگتا ہے۔ ”طوطی نامہ“ واضح طور پر قطب شاہی عہد کے شعری اسالیب کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ اور ان لسانی تبدیلیوں کا اعلان نامہ ہے جو زبان کی اندرونی حرکت اور شمال کے تہذیبی اور سیاسی اثرات کا نتیجہ تھا:

جو آیا نکل دیس اقبال کا
ہوا شاد سینا مرے حال کا
صفا آرسی طبع کی پائی پھر
نوی دولت ایک موبکھ دکھائی پھر
مرے بخت کا دیک تارہ قوی
کیا آ زمانا مری پیردی
دیا مہر کر چرخ نیلی مجھے
نوے گنج خانے کی کیلی مجھے

غواصی کی شاعری کا مجموعی طور پر جائزہ لیں تو اس کو قطب شاہی عہد کی تہذیب کے نشاطیہ تصورات کا شاعر سمجھنا چاہیے۔ اس کی شاعری قطب شاہی دور کے تہذیبی تجربے کی شاعری ہے اس لیے قطب شاہی دور کے تمام شاعر مشترکہ طور پر اس تہذیبی تجربے ہی کے شاعر ہیں اور ان کی شاعری زندگی کے سرور اور انبساط کی شاعری ہے۔ اس شاعری کی آنکھ صرف باہر کی طرف کھلی ہے اور اندر کی آنکھ بند ہے۔ یہ بصارت کی شاعری ہے اور

بصیرت کا سفر طے نہیں کر سکی ہے۔

غواصی ہو یا محمد قلی قطب شاہ، یہ سب شاعر حسن و جمال کے مناظر میں گم تھے۔ وہ اس تماثے میں اتنے محو رہے کہ اپنے اندر جھانکنے کا موقع ہی نہ پاسکے۔ یہ سارا عہد زندگی کے حسن کی دل فریبیوں کا اسیر تھا ان کے سامنے جلووں کی وہ کثرت رہی کہ ان کے ایام اسیری کا زمانہ ختم ہی نہ ہو سکا۔ حتیٰ کہ سلطنت بھی ختم ہو گئی۔

احمد گجراتی

(م ۱۶۵۶ء سے قبل)

اب ہم ایک ایسے شاعر کا ذکر کرنے والے ہیں کہ جسے محمد قلی قطب شاہ کی جوہر شناس طبع نے بہ ذاتِ خود دعوت دے کر گجرات سے گو لکنڈہ میں طلب کیا تھا۔ یہ احمد گجراتی ہے جو اپنی مثنوی ”لیلیٰ مجنوں“ کی بدولت آج بھی زندہ ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، احمد کی ایک نو دریافت شدہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ کے حوالے سے یہ بتاتے ہیں کہ احمد، شاہ وجیہ الدین علوی کا مرید تھا اور اسے ان سے خلافت بھی ملی تھی۔ ان کی مدح میں اس کے اشعار بھی ملتے ہیں۔^{۵۶}

”مجموعہ حالات شاہ وجیہ الدین علوی گجراتی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد کو شاہ صاحب کا تقرب حاصل تھا اور وہ ان سے خاص نسبت رکھتے تھے۔“^{۵۷}

شیخ احمد نے طب، نجوم، حدیث، منطق، فقہ اور الہیات میں ماہر ہونے کا دعویٰ بھی کیا ہے۔ وہ سنسکرت، تمل، فارسی اور عربی زبانوں سے واقف ہونے کی خبر بھی دیتا ہے۔^{۵۸}

قرآن سے پتہ چلتا ہے کہ احمد شاہ بڑی امیدیں لے کر گو لکنڈہ کے شعری دبستان میں آیا تھا اور شاید آغاز میں وہ خوش و خرم بھی رہا مگر گو لکنڈہ میں وجہی جیسے شاعر کے سامنے اس کا چراغ نہ جل سکا۔ بعد ازاں وہ گو لکنڈہ کی ادبی زندگی سے نہ صرف مایوس ہوا، بلکہ اس کی پریشانیوں میں اضافہ بھی ہوا۔ درباری ماحول کا تجربہ نہ ہونے کے باعث بھی اس کی پریشانی بڑھتی گئی۔ وہ شاعر جو خود کہتا ہے کہ میں اپنے دیس کے اندر اپنے وسائل میں خوش تھا۔ وہ گو لکنڈہ کے ماحول میں برگشتہ خاطر ہوا۔ اس مسئلہ کے کیا اسباب تھے۔ گو لکنڈہ کی ادبی تاریخ کے اوراق خاموش ہیں۔

ادبی دنیا میں احمد کی شہرت کا آغاز پروفیسر حافظ محمود شیرانی کے اس مقالہ سے شروع ہوا جو ۱۹۲۵ء میں اور میٹل کالج میگزین، لاہور میں اس کی مثنوی ”لیلیٰ مجنوں“ پر شائع ہوا تھا۔ یہ وہ بد قسمت مثنوی ہے جس کا دوسرا نسخہ آج تک نہیں مل سکا۔ مگر اسے احمد کی خوش قسمتی ہی کہیے کہ حسن اتفاق سے مثنوی کے پر اگندہ اوراق امتداد زمانہ کے ہاتھوں گردش کرتے کرتے اس صدی کے ربع اول میں اسلامیہ کالج لاہور کے تاریخ کے پروفیسر سید عبدالقادر کے قدردان ہاتھوں تک پہنچے۔ مگر اس وقت تک زمانے کی ستم گری کے سبب صرف انچاس اوراق بچ رہے تھے۔ اور وہ بھی انچاس منتشر اوراق تھے جو شیرانی صاحب تک منتقل ہوئے اس اول و آخر شکستہ حال نسخہ کے بارے میں شیرانی صاحب نے ایک نوٹ لکھا^{۵۹} اور پھر ان کے ذریعے احمد کی اس مثنوی کی شہرت اردو داں حلقوں تک جا پہنچی۔

”لیلیٰ مجنوں“ کا سال تصنیف کیا ہے؟ شیرانی صاحب کو دستیاب ہونے والے انچاس اور اراق کی قلیل مقدار اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہی۔ اب مثنوی کے لسانی قرائن ہی یہ بتا سکتے ہیں کہ یہ مثنوی کس دور میں تصنیف ہوئی۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے احمد کی ایک اور مثنوی ”یوسف زلیخا“ کا حوالہ دیا ہے جو بہ قول ان کے (۱۵۸۸-۱۵۸۰ء) کے درمیان لکھی گئی ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ تاریخی اعتبار سے ”یوسف زلیخا“ نظامی کی مثنوی کے بعد ملنے والی پہلی مثنوی ہے۔^۶ (یہ مثنوی سیدہ جعفر مرتب کر کے ۱۹۸۳ء میں شائع کر چکی ہیں۔) اس مثنوی کے جو نمونے ڈاکٹر جالبی نے اپنی تاریخ ادب اردو میں درج کیے ہیں ان پر زبان کی قدامت غالب ہے۔ اس اسلوب کو ہم ”شدھ دکنی“ اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔ مثنوی میں ایسی شہادتیں بھی موجود ہیں کہ احمد شعوری سطح پر اپنے اسلوب میں پرانے مقامی رنگ کو ترجیح دیتا ہے۔ شائد یہ اس دور کا مروجہ روایتی اسلوب تھا۔ خود محمد قلی قطب شاہ بھی اسی ”شدھ دکنی“ اسلوب کا اسیر تھا۔ اس مقام پر یہ دونوں شاعر ایک ہی سطح پر نظر آتے ہیں۔

”یوسف زلیخا“ کے اسلوب کا رنگ یہ ہے:

رہی وہ ناک میانے موکھ کے یوں
بنی انگلی پنم چند دو کئے جوں

ادھر دو لال جوں مرجان جوتی
دن بتیس نیکے ڈھال موتی
دن موتی ادھر چشماں جل امریت
دیکھو چشے منے موتی نوی ریت

دن خنتے ادھر میں تھی دیسیں یوں
کلی جاسوں میں موتیاں کی پھولے جوں
کمل کی پگھڑی ہے جیب انمول
جو لیاوے: بار امرت ہاس کے پھول
نیکے دو گال روشن آریاں دوئے
جو ان کی چھاؤں پر چند سورج ہوئے
دیسیں اس کھ اپر وہ تل جو کالے
رہے حبشی بچے بن کے لھالے

دیسیں موتیاں کیریاں سنہیاں سو دوکان
عجب سنہیاں جو ہے دونوں رتن کھان
کھڑی کھڑی گردن چندن کوندن کلا کر
کلا کھڑی کھڑی کو کل کلا کر

دیے خوش صحن سینا صاف کوثر
 پڑے دو بربرے نورانی اس پر
 بھرے دس کے دو نارنگ دیٹھے
 بھنور کب نا اٹھے بھل کر جو بیٹھے
 ٹنک پتلی کمر جوں بال آدھا ک
 بھو ات اس نار کی تھی باد کا دھا ک

اس رنگ کا مقابلہ اردو کی اولیں مثنوی، ”مثنوی نظامی“ سے کریں تو معلوم ہو گا کہ احمد کی زبان اپنی ابتدائی قدامت سے ہٹ رہی ہے اور اس میں سلاست آرہی ہے۔

”یوسف زلیخا“ (۸۸-۱۵۸۰ء/۹۹۷-۹۸۸ھ) کے اس شعری اسلوب کا مقابلہ جب ہم احمد کی ”لیلیٰ مجنوں“ سے تیار کرتے ہیں تو ایک بدلا ہوا منظر پاتے ہیں۔ یہاں شدہ دکنی اسالیب کا سایا ڈھل چکا ہے۔ اور احمد زبان کا ایک ایسا شعری باطن دریافت کر چکا ہے کہ جہاں لسانی تجربے میں ہلکا فاری رنگ نمایاں ہو کر ”یوسف زلیخا“ کی قدامت کے اثرات کو زائل کر چکا ہے۔ اگر ”یوسف زلیخا“ سولھویں صدی کے آٹھویں عشرے کی تصنیف ہے تو اس کو نویں عشرے کے لگ بھگ کی تصنیف قرار دے سکتے ہیں۔ عین ممکن ہے اسے وجہی کی ”قطب مشتری“ (۱۶۰۹ء-۱۷۰۸ء) پر تقدم حاصل ہو۔ اگر ایسا ثابت ہو سکے تو احمد کو مثنوی میں وجہی کا پیش رو کہا جاسکے گا۔ مگر احمد کی زندگی کے واقعات اور ”لیلیٰ مجنوں“ کا زمانہ تصنیف تاریخ کے اندھیروں میں ہیں۔ دریں حالات کوئی بھی فیصلہ تاریخی ثبوت کے بغیر مشکل ہے۔

اب اس بات کا فیصلہ ذرا مشکل ہے کہ کیا یہ اسلوب احمد کے انفرادی تخلیقی جوہر کا نتیجہ ہے یا اس نے اپنے عہد کے مروجہ لسانی شعور سے اسے حاصل کیا ہے۔ اس مسئلہ کو سمجھنے کی ایک شکل ہمارے پاس موجود ہے اور وہ ہے احمد کی چند غزلیں۔ احمد کی ان غزلوں کے اسالیب کا مشاہدہ کرنے سے یہ بات نظر آتی ہے کہ وہ اس صنفِ سخن میں فارسی شعری روایت کا دلدادہ تھا اور ان اسالیب کو اردو غزل میں اختیار کرنے کا ازبس متغنی بھی تھا۔ احمد کو ادب کی تاریخ میں قدامت پسندی کی بنا پر کم حیثیت دینا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ ”یوسف زلیخا“ ”لیلیٰ مجنوں“ اور پھر اس کی غزلیں اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ اس کی شاعری میں ماضی کی آگاہی اور حال کا عصری شعور بدرجہ اتم موجود ہے اسی رویے سے اس کا ادبی شعور پختہ ہوتا ہے۔ وہ دکن کے ان شعرا میں سے ہے کہ جن کی شاعری زبان و بیان کی تبدیلیوں کے عمل کو بہ تدریج قبول کرتی جاتی ہے۔

احمد کی غزلوں میں ایک نئے عہد کی آواز بھی ہے اور ماضی کی روایت بھی۔ اور پھر اس کے انفرادی ذوق کا عکس بھی۔ افسوس صرف اس بات کا ہے کہ اس کی غزلیں بہت قلیل تعداد میں مل سکی ہیں۔ اگر اس کا دیوان غزلیات اور مثنوی ”لیلیٰ مجنوں“ کا پورا متن اور زمانہ تصنیف کے حوالے دستیاب ہو جائے تو وہ وجہی جیسا شاعر مانا جاسکتا ہے۔

وہ شعر دیکھیے جن میں ماضی کا عکس شیریں ہے:

عجب کل رات دھن سوں نو ایک معجزہ دیکھیا کہ سارے چاند دو نزل سو یک چولی بھتر نکلے
چنچل کی جب صفت لکھنے قلم میں ہات تیں لیتا ایک ایک ہات میں میرے قلم ہو نیشکر نکلے
میٹھے بچن ترے سن نا بات کر کے سبیا شیریں لبوں یو تیرے جوں شات کر کے سبیا

گالاں اپر موہن کے بکھرے گئے سوز لفاں آب حیات اوپر ظلمات کر کے سبیا
احمد دکن کی خواہاں ہوتیاں ہیں پر ملاحیت تو توں دکن کو اپنا گجرات کر کے سبیا

میر نے ”نکات الشعرا“ میں احمد کی جو غزل درج کی ہے وہ فکر و خیال، مضامین اور اسلوب کے اعتبار سے بہت منفرد ہے۔ قطب شاہی عہد کی یہ غزل اپنے حال سے زیادہ مستقبل کی غزل معلوم ہوتی ہے اور یہ واحد غزل ہے جو احمد کے لسانی ادراک پر اچھی طرح روشنی ڈالتی ہے۔ وہ بہ یک وقت ماضی، حال اور مستقبل کا شاعر معلوم ہوتا ہے۔ حیرت ہے کہ اس غزل میں تینوں زمانوں کے اسالیب موجود ہیں۔ احمد اپنے شعور و ادراک کی بنیاد پر زبان اور شعری مواد کو سمجھنے میں گہری قدرت رکھتا تھا۔ اس کا ایک قدم اگر اپنے ماضی و حال کی روایت پر تھا تو دوسرا مستقبل کی روایت پر:

ہوئے دیدار کے طالب خودی سے خود مگر نکلے
نہ پائی راہ دانش میں خردشاہ بے خبر نکلے
نشان بے نشان ہم ملک یک رنگی میں پاتے ہیں
خبر چھوڑی دوئی کی ہم نے جب سے سٹ مگر نکلے
بھرے دو نین کے چھنگاں صبوری سات لے توشہ
کر ہمت سے باندھے ہوہر پرت کی باٹ پر نکلے
نین کے ہات کچرے پھریں درس کی بھکیاں کوں
نہ پائی ایک در پر بھی بھکاری در بدر نکلے
رہے نادر خیالاں ہی طے شوریدہ حالاں میں
ہوئے صاحب کمالاں میں کدھر سے آ کدھر نکلے

گو لکنڈہ کی بزمِ آخر

عبداللہ قطب شاہ

(۱۶۷۶-۱۶۲۶ء)

محمد قلی قطب شاہ کے طویل دور، (۱۶۱۱ء-۱۵۸۰ء) کے دوران میں داخلی استحکام کے باعث ایک نشاطیہ تہذیب نے جنم لیا تھا جس سے قطب شاہی ادب میں بشارت و شادمانی کا مخصوص طرز احساس پیدا ہوا تھا۔ ذہنی طور پر یہ دور نہایت زرخیز تھا کہ اس دور میں نہ صرف ادب بلکہ فنِ تعمیر کے بعض شاہکار بھی وجود میں آئے جن میں 'چارمینار' کا ذکر خاص طور پر ضروری ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے دور کے بنائے ہوئے شاہی محلات، باغات، تالابوں، حوضوں اور نہروں کی وجہ سے حیدر آباد شہر اس زمانے کے خوب صورت شہروں میں شمار ہوتا تھا۔ دکن کے اسلامی دور میں حیدر آباد کے باغات سے متعلقہ فنون پر علی اکبر حسین کی کتاب "Scent In the Islamic Garden" میں خوب صورت مواد دیکھا جاسکتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں حیدر آباد پورے عروج پر جا چکا تھا مگر جنوری ۱۶۱۱ء میں محمد قلی قطب شاہ کے انتقال کے بعد جب اس کا بھتیجا محمد قطب شاہ تخت سلطنت پر رونق افروز ہوا تو قلی قطب شاہ کی تہذیبی و ادبی روایات کا سفر سست پڑنے لگا۔ محمد قطب شاہ اپنے چچا محمد قلی قطب شاہ سے بالکل مختلف شخص تھا۔ اس کے عہد میں ادب و فنِ ناقدری کا شکار ہوئے کہ بادشاہ کی دل چسپیاں صرف مذہبی امور تک تھیں۔ البتہ اس نے ایک قابل قدر کام یہ کیا کہ محمد قلی قطب شاہ کی کلیات کو مرتب کر کے محفوظ کر دیا۔

محمد قلی قطب شاہ کی روایات کا احیا اس زمانے میں ہوا جب ۱۶۲۶ء-۱۰۳۵ھ میں عبداللہ قطب شاہ کا دور حکومت شروع ہوا۔ عبداللہ قطب شاہ، محمد قلی قطب شاہ کی روایات کا شاعر بھی تھا۔ اگرچہ اس کے ہاں ذاتی انج بہت کم معلوم ہوتی ہے۔ وہ قلی قطب کے تتبع میں اپنی ذات کا اظہار کرتا تھا۔ اس نے اپنی زندگی محمد قلی قطب شاہ کی نشاطیہ تہذیب کے مطابق بسر کی مگر وہ قلی قطب شاہ کی طرح نہ بلند ہمت تھا اور نہ ہی اس کی طرح تخلیقی طور پر زرخیز۔ مگر چوں کہ وہ شعر و ادب سے گہری دل چسپی رکھتا تھا اس لیے اس کی بادشاہت میں شعر و ادب کی پس ماندگی فوری طور پر دور ہوئی اور تہذیبی فضا میں کشادگی اور زرخیزی کا احساس پیدا ہونے لگا۔ چنانچہ اس نے تخلیقی ماحول میں ورتی اور غواصی جیسے شاعر جو عہد محمد قطب شاہ میں عسرت و افلاس کا شکار ہو کر گوشہ گم نامی میں جا پڑے تھے دوبارہ شاہی سرپرستی کے حصول کے بعد اپنی تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف ہو گئے۔ گو لکنڈہ کے پڑمردہ اور تھکے ماندے ادبی ماحول میں شعر و شاعری کا چرچا دوبارہ شروع ہوا۔ اور ایک ایسی فضا وجود میں آنے لگی جو ادب و فن کی ترقی کے لیے بے حد ضروری تھی۔ ان اسباب سے محمد قلی قطب شاہ کے دور کی ادبی روایات کا احیا ہوا اور زبان و ادب میں نئے تجربات کا دور شروع ہوا۔ اس دور کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اس وقت قطب شاہی عہد کی ادبی روایات اپنا آخری سفر مکمل کرنے میں مصروف ہو گئی ہیں۔ سیاسی اُفق پر واضح طور سے سیاسی تبدیلیوں کا عمل



عبداللہ قطب شاہ ایک محبوبہ کے ساتھ

شروع ہو چکا تھا اور قطب شاہی سلطنت اپنے آخری ادوار کا نظارہ کرنے میں مصروف تھی۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ قطب شاہی سلطنت کے دور آخر میں تخلیقی عمل کا دائرہ کافی پھیلتا ہوا ملتا ہے۔ وجہی نے 'سب رس' جیسی اعلیٰ تصنیف اسی زمانے میں لکھی اور غواصی کی شان دار مثنویوں، قصیدوں اور غزلوں کا سلسلہ بھی عبداللہ قطب شاہ کے دور ہی کا مرہونِ منت ہے۔ ان شعرا میں ابنِ نشاطی کی "پھول بن" بھی اس عہد سے منسوب ہے اور دوسرے اہم شعرا میں جنیدی، شاہ راجو اور میراں جی حسن خدا نما کے نام شامل ہیں۔ اسی عہد میں اردوئے قدیم میں نثر کی اہم کتاب میراں یعقوب نے "شامل الاقیاء" کے نام سے ترجمہ کی۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو عبداللہ قطب شاہ کا زمانہ نہ صرف شاعری بلکہ نثر کے لحاظ سے بھی بہت اہم نظر آتا ہے۔ اس عہد کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں گو لکنڈہ میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں پر گہری نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ مغل اعظم کے سفیر محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں گو لکنڈہ سے کچھ حاصل کیے بغیر واپس چلے گئے تھے^{۱۲}، مگر اب سلطنت گو لکنڈہ مغل اعظم کے جانشینوں کے ہاتھوں عاجز و بے بس ہو چکی تھی۔ شمال کی طرف سے غلبہ صرف سیاسی صورت میں ہی مسلط نہیں ہو رہا تھا بلکہ تہذیبی، ثقافتی اور لسانی سطح پر بھی اس کے اثرات تیزی سے مرتب ہو رہے تھے۔ لسانی اثرات کا نتیجہ یہ تھا کہ گو لکنڈہ کی وہ زبان جو صدیوں کی علاقائی تنہائی کے حصار میں رہی تھی اب اسے اپنا سینہ ایک نئے تہذیبی عمل کے سامنے کھولنے کا موقع ملا تھا۔ قلی قطب شاہ کے دور کی شدہ دکنی اب ایک نئی لسانی روایت کی طرف پیش قدمی کرنے والی تھی اور فارسی کے اثرات سے اس کی قدامت پسندی اور لسانی تنہائی کا زمانہ ختم ہونے کی منزلوں میں تھا، مگر اس لسانی تبدیلی کے عمل کا ذکر کرنے سے پہلے یہ دیکھ لیا جائے کہ گو لکنڈہ میں یہ ساری تبدیلیاں کن سیاسی اثرات کے نتیجے میں ظہور پذیر ہو رہی تھیں۔

مغل اعظم کی تسخیر دکن کی حکمت عملی کے نتیجے کے طور پر ۱۶۳۵ء/ ۱۰۴۵ھ میں احمد نگر کی نظام شاہی ریاست شاہ جہانی افواج کے ہاتھوں دم توڑ چکی تھی اگرچہ احمد نگر کی تسخیر میں مغل افواج کو چالیس برس سے زیادہ کا زمانہ صرف کرنا پڑا تھا^{۱۳} اور اب شاہ جہانی عساکر کے لیے گوداوری کے پانیوں کو عبور کر کے گو لکنڈہ پر تسلط جمانا کچھ مشکل نہ رہا تھا۔ احمد نگر کی فتح کے بعد گو لکنڈہ اور بیجاپور کے دروازے اب مغل عساکر کے قدموں سے کچھ دور نہ رہے تھے۔ چنانچہ مغلوں کے اس بڑھتے ہوئے سیلاب سے مرعوب ہو کر عبداللہ قطب شاہ کی سلطنت گو لکنڈہ دلی کی باج گزار بننے پر مجبور ہو گئی اور ۱۶۳۶ء کے معاہدے کی دفعات کو عبداللہ قطب شاہ نے قرآن پر قسم اٹھا کر نبھانے کا عہد کیا تھا^{۱۴} اس دور میں گو لکنڈہ کی نکسال میں شاہجہاں کے نام پر سکے مضروب ہو رہے تھے اور یہ علامت تھی کہ اب گو لکنڈہ میں مغلوں کی تہذیب اور فارسی کا سکھ چلے گا۔ چنانچہ یہی ہوا۔ درحقیقت عہدِ محمد قطب شاہ سے عبداللہ قطب شاہ تک گو لکنڈہ کے لیے شدید دباؤ کا دور تھا۔

اس دباؤ کے خلاف سلطنت گو لکنڈہ ہر ممکن مدافعت کرتی رہی مگر ۱۶۳۶ء کے معاہدے کے بعد یہ مدافعت کم زور پڑ گئی۔ چنانچہ عہدِ عبداللہ قطب شاہ کے ادب میں اس کا اثر براہِ راست نظر آتا ہے۔ فارسی زبان اور مرکز کے خلاف دکن کی مرکز گریز حکمت عملی کو زوال آ جاتا ہے اور مرکز جو حکمت عملی کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ جس کا

مطلب مغلیہ تہذیب و فنون، ادبیات اور زبان فارسی کا فروغ تھا۔ ابنِ نشاظمی کی 'پھول بن' ۱۶۵۵ء/ ۱۰۶۶ھ میں مکمل ہوئی تھی۔ یہ مثنوی زبان کے بدلتے ہوئے منظر نامہ کی اہم شہادت ہے۔ ابنِ نشاظمی کی مثنوی میں اتفاق سے اس کی ایک غزل بھی درج ہو گئی ہے۔ نشاظمی کی اس غزل کو گو لکنڈہ کی بدلتی ہوئی زبان کا نمائندہ نقش کہا جاسکتا ہے، جہاں صدیوں کی تنہائی کے حصار میں محبوس دکنی اردو ایک نیا لسانی سانس لے کر اپنی نئی زندگی کا اعلان کرتی ہے:

رہے تازہ چمن پیوستہ میرا شگفتہ ہے سدا گلستہ میرا
لطفائے میں ہے جوں خواباں کی ابرو ہر یک مصرع ہے برجستہ میرا
دیا ہے جگ کوں رونق یک طرف تے ہے یو بازار جو دو رستہ میرا
بہوت خون جگر کھا کر ہوا گل کلی نمئی جو تھا دل بستہ میرا
کرم سوں حق کے پایا آج راحت فلک سوں تھا جو خاطر خستہ میرا

ابنِ نشاظمی

ابنِ نشاظمی عہدِ عبداللہ قطب شاہ (۱۶۷۲ء-۱۶۲۶ء) کا وہ شاعر ہے کہ جس نے ایک بڑا شعری کارنامہ تخلیق کرنے کا اس لیے عزم کیا کہ اس کا نام دنیا میں ہمیشہ زندہ رہے۔ شاعر اپنی محنت شاقہ کی وجہ سے اس مقصد میں کامیاب رہا اور اپنے پیچھے ایک لافانی یادگار چھوڑ گیا۔ ہمارا مطلب ابنِ نشاظمی کی "پھول بن" سے ہے جو فارسی مثنوی "بساتین" سے ماخوذ ہے۔ "پھول بن" ۱۶۵۵ء کی تالیف ہے۔ ابنِ نشاظمی گو لکنڈہ کے دربار سے وابستہ نہیں تھا۔ اس نے دربار سے باہر رہتے ہوئے یہ مثنوی مکمل کی لیکن اس کے دل میں یہ کک مسلسل موجود رہی کہ اگر دربار سے وابستہ ہوتا تو شاہی سرپرستی میں فنِ شاعری میں مسیحائی دکھا سکتا تھا مگر ابنِ نشاظمی وہ شعری تابعدار تھا کہ جس نے دربار سے باہر رہ کر بھی شعر میں مسیحائی دکھا دی۔ یہ مسیحائی اسے دربار شاہی کے مرتبہ تک لے گئی مگر افسوس اس بات کا ہے کہ دربار سے وابستگی کے بعد اس نے جو کارنامے سرانجام دیے ان کا پتہ نہیں چلتا۔

"پھول بن" کی زبان نسبتاً صاف اور آسان ہے۔ اس کی ایک وجہ تو زمانہ کے ساتھ ساتھ اسالیب شعر میں سادگی کے رجحان کا پیدا ہونا ہے۔ نثری کی "قطب مشتری" کے بعد زبان کا رنگ و آہنگ ایک نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ ادق شعری لغت کا رجحان دہنے لگتا ہے اور آسان لغت مقبول ہونے لگتی ہے۔ بڑا شاعر وہی ہے کہ جس کے ہاں اس کے عہد کا شعور پہلے پہل بولتا ہے پھر اس شعور کی روشنی پھیلتی ہے اور یہ شعور بعد میں اس عہد کی روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ابنِ نشاظمی نے نہایت فن کاری و چابک دستی سے اپنے عہد کے لسانی شعور کی تبدیلیوں کو تیزی سے محسوس کیا اور اس عہد کے نئے اسلوب پر گرفت حاصل کر کے دکنی مثنوی کو لطافت، سادگی، احساس اور لطافت کے ایسے پیرائے سے آراستہ کیا کہ "پھول بن" نئے اسلوب کی واضح پہچان بن گئی۔ اس نے دکنی مثنوی کو اظہار و بیان کی نئی منزلوں پر پہنچایا اور ان ہی خوبیوں کی بدولت وہ نہ صرف دربار شاہی میں جا

بیٹھا بلکہ ادبی حلقوں اور ادب کے سرپرستوں نے بھی اسے نوازا۔ ابن نشا طحی کی ”پھول بن“ کو اساتذہ فن نے قدردانہ منزلت عطا کی۔ مگر شاعر کو اس بات کا دکھ رہا کہ مثنوی کی تصنیف کے وقت استاد فیروز تھانہ محمود — اور نہ ہی شیخ احمد اور حسن شوقی جیسے بڑے شاعر تھے جو اس کے شعری کمال کی داد دے سکتے۔

یہ بات توجہ طلب ہے کہ ابن نشا طحی نے فیروز، محمود اور حسن شوقی کا نام تو لیا ہے مگر وہ وجہی اور غواصی جیسے شعرا کو نظر انداز کر گیا ہے۔ ظاہر یہ ہوتا ہے کہ وہ موخر الذکر شعرا کے فن سے اپنی شناخت نہ کر سکا ہو گا اور اول الذکر شعرا سے اس کی شناخت اسالیب کی سادگی، روانی اور فارسی کی شعری لغت کی شگفتگی کے حوالے سے ہو سکی ہوگی۔

ابن نشا طحی کے دل میں شاہی سرپرستی کی جو حسرت رہ گئی تھی وہ مثنوی کی تکمیل کے بعد اس وقت پوری ہو گئی تھی جب ابن نشا طحی کے فن کی شہرت پھیلنے سے شاہی دربار کی طرف سے اس کی خوب عزت افزائی کی گئی۔ ”پھول بن“ کی مقبولیت بڑھی تو دکن کی ایک جاگیردار خاتون نے مثنوی کا ایک مصور نسخہ تیار کروایا۔ ڈاکٹر زور نے اس بات کی تصدیق کی ہے کہ خوش نما تصاویر سے مزین وہ نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ تھا۔

مثنوی کے متن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ درحقیقت نشا طحی انشا پر داز تھا اور اسے اپنی انشا پر دازی کے فن پر ناز بھی تھا۔ مگر اسے کیا معلوم تھا کہ زمانے کے ہاتھوں اس کی انشا کا نشان بھی مٹ جائے گا اور اس کی شہرت کا باعث اس کی شاعری ہوگی جس کی طرف اس نے کم توجہ دی تھی۔ ابن نشا طحی جان ہی نہ سکا تھا کہ اس پر شاعری کا دیوتا کتنا مہربان تھا۔ یہ اس کی خوشی بخشی تھی کہ اس نے تین مہینے کا مختصر وقت صرف کر کے ایک ایسا فن پارہ لکھا کہ جس کے باعث آج وہ بڑے بڑے شعرا کے مقابلے میں کھڑا نظر آتا ہے۔

”پھول بن“ کی داستانی فضا پہ مثالیات غالب ہے۔ مثالی شہر، مثالی بادشاہ، مثالی حسن، مثالی عشق اور مثالی وفا وغیرہ۔ داستان کا شہر ”کنجن پنن“ تخلیقی زرخیزی کا شہر ہے۔ جہاں کی زمین اور زمین کی ہر شے میں حرکت و حرارت موجود ہے۔ کنجن پنن سدا بہار انبساط و سرور کا شہر ہے۔ جس کا بادشاہ مثالی طور پر عادل اور نئی ہے وہ ایک رات ایک بزرگ دانا کو خواب میں دیکھتا ہے اور دوسرے روز اس بزرگ کو تلاش کر لیا جاتا ہے۔ درویش ایک داستان سناتا ہے اور اس کے بعد داستان در داستان کا ایک طویل سلسلہ ”پھول بن“ کے اوراق پر پھیلا ہوا ملتا ہے۔ مثنوی میں متفرق داستانوں کو داستان طرازی کے روایتی طریق سے کسی نہ کسی طرح مربوط کرنے کی سعی

کی گئی ہے۔ ہر ختم ہونے والی داستان ایک نئی داستان کا جواز فراہم کرتی ہے ان داستانوں کے واقعات چاہے کچھ بھی ہوں لیکن ایک بات ان میں مشترک ہے اور وہ ہے ”وفا شکاری“ گویا ”وفا شکاری“ ان داستانوں کا ایک مجموعی استعارہ ہے۔ داستانوں میں نیکی و بدی کا تصادم ہوتا ہے۔ نیکی وقتی طور پر مغلوب ہوتی ہے مگر نامعلوم غیبی طاقتیں نیکی کی معاونت کرتی ہیں اور بالآخر کامیابی ہوتی ہے۔ ”پھول بن“ کی تمام داستانوں میں بھی یہ سچائی دیکھی جاسکتی ہے۔

ایک بات یہ بھی کہ اچھے بھلے انسان بدی کی خواہشوں کے سامنے جھک جاتے ہیں۔ جیسا کہ بادشاہ سندھ کے ساتھ ہوتا ہے۔ اور یہ عین انسانی فطرت ہے۔ یہی کیفیت بادشاہ اور وزیر کے اس قصے میں ملتی ہے جہاں وزیر

دھوکہ دے کر بادشاہ کی روح ہرن میں منتقل کرواتا ہے اور خود طمع دلاج سے مغلوب ہو کر بادشاہ کے روپ میں آجاتا ہے۔ کایا کلپ کا قصہ ”پھول بن“ میں بھی چلا آیا ہے یہ دکنی دور میں ایک مقبول موضوع رہا ہے جو نظامی کی مثنوی سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ساری باتیں انسانی تاریخ میں مسلسل دہرائے جانے والے نمونوں (Recurrent Patterns) کے طور پر پرانے داستانِ ادب میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

’پھول بن‘ کا صرنی و نحوی ڈھانچہ تو وہی ہے جو اس دور کی دکنی کا تھا۔ مگر ابنِ نشاطی کے ذوقِ شعری کی بہ دولت پرانی مقامی لغت کے ناہموار اکھڑ اور بھدے الفاظ کی جگہ عربی و فارسی شعری لغت کے آسان رواں اور مترنم و دیدہ زیب الفاظ استعمال ہونے لگتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ابنِ نشاطی نے دکنی زبان کو ایک نئے اسلوب سے روشناس کیا۔ جس میں مستقبل کی زبان کی نشان دہی کر دی گئی تھی۔

مثنوی میں مصرعوں کے مصرعے بدلتے ہوئے شعری تناظر کی عکاسی کرتے ہیں جہاں زبان کے سانچے متحرک ہو کر پرانی گرد جھاڑتے ہیں اور زبان کے نئے پیرائے میں ڈھلنے لگتے ہیں:

عجب تاثیر تھا واں کی ہوا کا سدا ہنگام تھا نشوونما کا

سدا خوش حال تھے سب لوگ واں کے تھے خاطر جمع واں کے ساکنان کے

عجب کچھ فیض تھا واں آسمانی بڑے پاتے تھے پھر تازہ جوانی

شہاں میں جگ کے اس کوں سرمدی تھی جگت کے سروراں میں برتری تھی
اطاعت میں تھے اس کے تاجداراں تھے اس کے ضبط میں سب شہریاراں
نہ تھا ثانی اسے روئے زمیں پر تھے اس کے حکم میں سب بحر ہور بر

ابنِ نشاطی کی شعری لغت میں ایک حرکی توانائی بھی محسوس ہوتی ہے لیکن اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ اعلیٰ درجے کا جمالیاتی ذوق رکھتا تھا۔ اس نے حسن کے جو مرقع بنائے ہیں ان میں اس کے لطیف ذوق کی تاب ناکی بہت واضح ہے۔ وہ المیہ واقعات کے اظہار پر بھی قادر ہے۔ اور یہاں بھی اس کی شعری لغت بہت موثر ہے۔

”پھول بن“ میں پرانے اسلوب کی گراں باری کی جگہ ایک سبک اور شگفتہ اسلوب دریافت ہوتا ہے۔ قاری بھاری بھر کم لفظوں کے بوجھ کے نیچے دیتا نہیں اور نہ ہی قدیم اسلوب شعر کے کھر درے پن سے دل برداشتہ ہوتا ہے۔ ”پھول بن“ میں دکنی کا پرانا لسانی رنگ اور مقامی مزاج بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ ابنِ نشاطی نیا لسانی حوالہ تلاش کرنے کے باوجود پرانے دکنی رنگوں کا اسیر رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ رنگ مثنوی پر تسلط رکھتا ہے۔

اگرچہ اردو نقاد ابنِ نشاطی کی تشبیہات و استعارات کی بہت تعریف کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اس

کے ہاں ان محاسن میں نئی بات نہیں ملتی۔ وہ پرانی تمثالوں کو روایتی قرینے سے استعمال کرتا ہے۔ صدیوں سے استعمال شدہ فارسی تمثالیں اس کا کل سرمایہ ہیں اور وہ اس روایتی سرمایہ میں کسی نئے انداز اور کسی ندرت کا مظاہرہ نہیں کر سکا ہے۔ یہ بات پورے دکنی دور میں موجود ہے، جہاں شعرا روایتی شعری سرمایہ ہی پر گزراوقات کرتے رہے۔ ابن نشاۃ کی تشبیہات میں بھی در ماندہ شعری روایات کی دستکیں برابر سنائی دیتی ہیں۔

میراں جی حسن خدا نما اور میراں یعقوب

”پھول بن“ کی تصنیف (۱۶۵۵-۵۶/۱۰۶۶ھ) کے ٹھیک بارہ برس بعد اور ”سب رس“ کے تینتیس برس بعد گو لکنڈہ کی نثر کا ایک نیا نقش منظر عام پر آتا ہے جو مغلوں کے بڑھتے ہوئے سیاسی تہذیبی اور لسانی اثرات کی ایک واضح مثال ہے۔ ہماری مراد نامور صوفی میراں یعقوب کی ”شامل الاقیا“ سے ہے۔ جس سے دکن میں علمی نثر کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ یہ کتاب گو لکنڈہ کے نثری اسالیب کا ایک نمونہ ہے اس میں زبان کی قدامت پسندی کا رجحان کافی دبا دبا ملتا ہے۔ میراں یعقوب کا اسلوب نئے الفاظ اور نئی تراکیب کا متلاشی معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح اس عہد کے دوسرے اہم نثر نگار میراں جی حسن خدا نما کے اسلوب میں بھی مغلوں کے سیاسی اثرات، علمی اور ادبی اثرات کی شکل میں ڈھلتے ہوئے ملتے ہیں۔ ہم اس بات کا تجزیہ کر سکتے ہیں کہ پرانے لفظ متروک ہو رہے ہیں۔ پرانی تراکیب پسپا ہو رہی ہیں۔ اور ان کی جگہ نئے سانچے بن رہے ہیں۔ چنانچہ صدیوں پرانے دکنی اسلوب میں واضح طور پر ایک نئے لسانی عمل کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ جہاں زبان کا ایک نیا پیکر وجود میں آ رہا ہے جس پر فارسی اسلوب تیزی سے اثر انداز ہوتا ہے اور پرانی زبان کی نئی لسانی تشکیلات کا دور شروع ہونے لگتا ہے۔ یوں دکنی ایک نئے رنگ روپ میں ڈھلنے لگتی ہے۔ اور یہ سب کچھ ان سیاسی اثرات کا نتیجہ تھا جو طویل عرصہ سے دکن کی سرحدوں پر اور پھر دکن کی سر زمین پر مرتب ہو رہے تھے اور جن کے لسانی نتائج ”شامل الاقیا“ اور میراں جی حسن کے رساں ہیں۔

اسلوب کسی شخصیت کا اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ اسلوب کسی عہد کا اظہار بھی ہے۔ ہیئت اور ساخت میں مختلف اجزائے ترکیبی، جیسے لفظ، تراکیب، استعارے اور محاورے مل کر اس اسلوب کی کلیت کو مرتب کرتے ہیں اور اسلوب کی اس کلیت میں جو چیز بہت اہم ہے۔ وہ بدلتا ہوا لسانی شعور ہے۔ میراں جی حسن اور میراں یعقوب کے دور میں تہذیبی و لسانی حوالوں کے سبب فارسی غالب آرہی تھی اور جو اسے اپنے ماضی کے پرانے اسالیب سے واضح طور پر مختلف رنگ دے کر متن کے ایک نئے رنگ کا سراغ دے رہی تھی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ تبدیلی صرف نثر ہی میں نہیں تھی بلکہ شاعری کے اسلوب بھی یکساں طور پر بدل رہے تھے۔ یہ بات واضح ہے کہ سیاسی و تہذیبی تبدیلیوں سے زندگی بدل رہی تھی زندگی کے مظاہر بدل رہے تھے اور ادب بھی زندگی کے ان مظاہر میں سے ایک مظہر تھا۔ اس لیے اگر اس دور کی نثر میں فارسی لغت اور تراکیب بڑھ رہی تھیں تو یہ قدرتی بات تھی۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ یعقوب اور خدا نما کے اسالیب میں سادگی اور سلاست کا عمل بڑھ رہا ہے۔ ایک

طرح زبان کے ڈھانچے میں توسیع پیدا ہونے لگتی ہے۔ زبان کے ذخیرہ میں پیدا ہونے والا پھیلاؤ اظہار و بیان کے قرینوں کو سہل، بامعنی آسان اور سلیس بناتا ہے۔

”شماکل الاتقیا“ فارسی تصنیف ہے۔ یہ کتاب ۳۹-۱۳۳۸ھ-۷۳۸ھ میں رکن الدین عماد نے لکھی تھی جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ تھے۔ اسی فارسی تصنیف کو میراں یعقوب نے دکنی اردو کے قالب میں منتقل کیا تھا۔ میراں یعقوب، میراں جی حسن خدا نما کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور ان ہی کے زیر سایہ تربیت پائی تھی۔ اور بعد ازاں ان ہی سے بیعت بھی ہوئے تھے۔ ”شماکل الاتقیا“ تصوف کے مسائل پر مبنی کتاب ہے۔

”شماکل الاتقیا“ کے مترجم کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے ابلاغ کے مسئلہ پر خصوصی نظر رکھی ہے۔ ادق مسائل کو بھی اس نے آسانی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی ہے ترجمہ میں بلاوجہ کی بناوٹ یا مطالب کی ترسیل میں رکاوٹ کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ اس ترجمہ کو ایک اہم کام یابی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

”جس پتھر پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے تو دل کا طواف (طواف) ہو زیارت کرنا اس سے بہتر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو سات بار خدا کے لطف کی نظر ہے قول خواجہ بایزید: دل کے لوکاں کا زیارت کرنا بہتر کرنا ہے ستر بار کعبے کی زیارت کرنے سے تھے ظاہر کا کعبہ بھتر اں کا ہے ہو باطن کا کعبہ اسرار اں کا۔ وہاں خلق طواف کرتے ہیں۔ یہاں خالق کے کرم ہو مدد جو پھیرا پھرتے ہیں وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا یہاں مکان ہے رب جلیل کا۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم، یہاں کی پیالے ہیں محبت کے دم بدم.....“

میراں جی خدا نما، قطب شاہی سرکار سے بہ سلسلہ ملازمت وابستہ تھے۔ عبد اللہ قطب شاہ کے دور میں وہ ایک سفارتی مشن پر بیجا پور بھیجے گئے۔ یہاں وہ شاہ امین الدین اعلیٰ کی خدمت میں بھی حاضر ہوئے۔ میراں جی اپنے سفارتی کام سے گئے تھے مگر حضرت امین الدین اعلیٰ کے روحانی فیوض و برکات سے مستفیض ہونا ان کا روحانی مشن بن گیا۔ مرشد کی صحبتوں سے سلوک کی منزلوں کو طے کرتے گئے۔ جب واپس گو لکنڈہ روانہ ہوئے تو حضرت اعلیٰ نے اپنی خلافت سے سرفراز کیا۔ گو لکنڈہ پہنچ کر وہ ملازمت سے الگ ہو گئے اور رشد و ہدایت میں مصروف ہوئے۔ ان کے زہد و تقویٰ کو دیکھ کر لوگ ان کو میراں جی خدا نما کہنے لگے۔ ۱۶۶۳ء-۱۰۷۴ھ میں انتقال ہوا۔ ان صوفی بزرگ کی یادگار ”شرح تمہیدات ہدائی“، ”شرح مرغوب القلوب“ اور ”رسالہ وجودیہ“ ہیں۔ یہ رسائل اردو نثر کے ارتقا کی اہم کڑیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ میراں جی خدا نما کے نثری نمونہ کو دیکھ کر آخری قطب شاہی عہد میں دکنی نثر کے اسالیب کی وسعت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ خدا نما کے رسالے اور میراں یعقوب کی ”شماکل الاتقیا“ دکنی نثر کی قوت اظہار کے بہترین پیمانے ہیں۔ میراں جی کے اسلوب میں پیچیدگی کم سے کم ہے۔ یہ صاف، سلیس اور پُر ابلاغ ہے۔ جملوں کے ربط میں اظہار و ابلاغ کی منطقی رد و کا سلسلہ عمدگی سے قائم رہتا ہے۔ خیال یا نقطہ نظر بڑی خوبی سے منطقی انجام کی طرف رواں نظر آتا ہے۔ چوں کہ وہ تصوف کے مضامین بیان کر رہے تھے۔ اس لیے اسلوب میں کہیں کہیں

جذب کی کیفیت بھی محسوس ہوتی ہے جس سے نثر میں تخلیقی سطح کارنگ بھی جھلکتا ہے۔ میراں جی کے طرزِ نگارش میں عقلی، تخلیقی اور فکری امتزاج نظر آتا ہے۔ اسی لیے یہ اسلوب اپنے عہد کا نمائندہ اسلوب سمجھا جاتا تھا:

”جان کہ عشق قدیم ہے دل میں جو کلیجہ سب لھوسوں بھریا ہے یوں جان ہو ر عشق
تمیں ہیں۔ عشق صغیر ہو ر عشق کبیر ہو ر عشق اوسط عشق صغیر۔ سو بندیاں کا خدا سوں محبت
رکھنی کا ہو ر عشق کبیر سو خدا کا بندیاں پر محبت رکھیا ہو ر سنگیا عشق اوسط میانہ دو کے میانے کا
راز ہے۔ دو میں کا لطافت اس کا انت نہیں اس کا بیان نا کھیا جاسی قولہ تعالیٰ الرحمن علی العرش
استوی اس کا معنا خدائے تعالیٰ عرش لگ سیدھا باٹ کھو لیا ہے۔ اے تن جیو کے برابر آیا
ہے۔ اس عالم میں جیو کیلئے نہیں ہے جیو ہو ر خدا مل کر آیا ہے۔ محبت دل میں ہے عشق جیو
میں ہے۔“

اس اسلوب کو دیکھ کر بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے کہ عبداللہ قطب شاہ کے دور (۱۶۷۲-۱۶۳۶ء) کا اسلوب ایک طرف ماضی کے ذخیرے سے اپنا رشتہ جوڑے ہوئے ہے اور روایت سے پیوست ہے مگر دوسری طرف یہ اسلوب حال کی کشاکش میں تہذیبی و سیاسی اثرات کے باعث لسانی تبدیلیوں کو بھی خوش دلی سے قبول کر رہا ہے۔ ایک طرف وہ ماضی سے اپنی شناخت کرتا ہے اور دوسری طرف حال کی تبدیلیوں کو دامن میں سمیٹ کر ایک نئے لسانی نقش کا احساس دلاتا ہے۔ زبان میں فارسی عنصر کی نمود، افزائش اور کثرت کا مطلب یہ ہے کہ اب زبان اپنے نئے وجود کو سرگرمی سے بنانے میں مصروف ہے وہ مقامی ذخیرہ لغت سے جہد آزما ہو کر اپنے لسانی پیکر کو نمایاں کر رہی ہے۔ مقامی عنصر مغلوب ہو رہا ہے اور فارسی عنصر ابھرتے ہوئے نئے دور کی نشان دہی کر رہا ہے۔

ابوالحسن تانا شاہ اور سقوط گو لکنڈہ

۲۱ ستمبر ۱۶۸۷ء کو صبح کے تین بجے گو لکنڈہ کے قلعہ میں رقص و سرود کی محفل ابھی پچھلی تھی کہ اچانک شور اٹھا، ”مغل افواج قلعہ کے اندر داخل ہو گئی ہیں۔“ ایسے نازک وقت میں ایک آواز بلند ہوئی۔ ”گائے جا جو لمحہ مسرت میں صرف ہو جائے وہ اچھا ہے“ یہ آواز گو لکنڈہ کے آخری تاج دار ابوالحسن تانا شاہ کی تھی۔ ابوالحسن تانا شاہ کو اپنی خوش قسمتی کی بنا پر عبداللہ قطب شاہ کی وفات پر ۱۶۷۲ء-۱۰۸۳ھ میں بادشاہ بننے کا موقع ملا تھا۔ اپنے مزاج اور ذوق کے اعتبار سے وہ قطب شاہی حکمرانوں کا صحیح طور پر جانشین تھا۔ اگرچہ اس کی عمر کا کافی حصہ شاہ راجو قتال کی خانقاہ میں گزرا تھا مگر بادشاہت کے بعد وہ روایتی انداز سے شاہانہ زندگی بسر کرتا تھا۔ سقوط گو لکنڈہ سے چار سال قبل اس نے اپنے لیے ”چار محل“ کے نام سے ایک محل تعمیر کروایا تھا۔ یہ محل اس کے ذوق کا نمونہ تھا۔ ”تاریخِ دل کشا“ کے مصنف بہیم سین کو ابوالحسن تانا شاہ سے ملاقات نصیب ہوئی تھی اور اس محل کو دیکھنے کا موقع بھی ملا تھا وہ اس محل کے بارے میں لکھتا ہے:

”یہ ایک بہت بڑی لکڑی کی عمارت ہے۔ یہ عمارت اتنی عالی شان اور وسیع ہے کہ اگر کوئی شخص اسے صبح سے دیکھنا شروع کرے تو وہ شام تک بھی اسے نہ دیکھ پائے گا۔ اس میں حیرت کی بات نہیں ہے کہ کوئی شخص تنہا اس عمارت کو دیکھنے جائے اور رستہ بھٹک جائے۔ پیش رو قطب شاہی حکمرانوں کے محل اتنے دل کش نہیں ہیں۔ ابوالحسن کاندی کنارے تعمیر کردہ محل بے حد دل کش ہے۔ دراصل یہ چار محل ہیں جو ایک دوسرے کے مقابل تعمیر کیے گئے ہیں۔ ان کے بیچوں بیچ ایک تالاب بنایا گیا ہے یہ تالاب اتنا بڑا ہے کہ کشتی رانی کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے اور ابوالحسن اس تالاب میں شام سے آدھی رات تک کشتی رانی سے لطف اندوز ہوا کرتا تھا۔ اس نے اس سارے علاقے کو مناسب انداز میں منور اور روشن رکھنے کے انتظامات کیے تھے۔ وہاں ضرورت کی ہر شے مہیا تھی اور ابوالحسن ان تہذبات سے لطف اندوز ہوتا تھا۔“

”چار محل“ میں زندگی بسر کرنے والا بادشاہ ابوالحسن تانا شاہ شاعر بھی تھا۔ نمونہ کلام کے طور پر ہم اس کی ایک غزل یہاں درج کرتے ہیں:

اسے سرو گل بدن تو ذرا تک چمن میں آ
 جیوں گل شکفتہ ہو کے مری انجمن میں آ
 کب لگ رہے گا جیوں لب تصویر بے خن
 اے شوخ خود پسند توں تک بھی خن میں آ
 رہتا ہوں وصف قد میں کروں فکر شعر کی
 اے معنی بلند شتابی سوں من میں آ
 اے جان بوالحسن توں اچھے خوش لک ستی
 بند قبا کوں کھول کے صحن چمن میں آ

اس غزل کے اسلوب، خیال، مضامین اور شعری روایت کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ غزل مغلوں کی دکنی حکمت عملی کا ایک ثمر ہے۔ تاریخ کی طویل جدوجہد میں سیاسی، تہذیبی اور لسانی تبدیلیوں کے بعد کہیں جا کر اس قسم کی غزل برآمد ہو سکی ہے۔ غزل میں دکن کا مقامی لسانی وجود پسپائی اختیار کر گیا ہے اور اس کی جگہ فارسی شعریات کا وجود مسلط ہو گیا ہے۔ اس اعتبار سے ایک طرف یہ غزل قطب شاہی ریاست کی سیاسی، تہذیبی و لسانی شکست کی علامت ہے تو دوسری طرف مغلیہ تہذیب، طرز احساس اور فارسی روایت کی فوجی علامت بھی ہے۔ مگر یہ لسانی فتح جس طرح حاصل ہوئی اس کے لیے ہم ان اوراق میں کئی مقامات پر اشارے کر چکے ہیں اور اب اس مقام پر ہم یہ دیکھیں گے کہ گو لکنڈہ کی ریاست کا سقوط کن حالات میں ہوا۔ گو لکنڈہ کی آخری تباہی کا نقشہ بڑا دل خراش ہے۔

مغلوں کی دکنی حکمت عملی کا آغاز مغل اعظم کے دور میں شروع ہو چکا تھا جس کے مطابق پورے ہندوستان کو مغلیہ جھنڈے تلے متحد کرنا تھا۔ اس حکمت عملی کو تاریخ کے ایک لمبے عرصے کے بعد مغل اعظم کے آخری عظیم وارث اورنگ زیب نے پایہ تکمیل تک پہنچایا تھا۔

یہ ۱۶۸۷ کا زمانہ ہے۔ سقوط بیجاپور واقع ہو چکا ہے اور اب اورنگ زیب کی نگاہیں گوکنڈہ پر مرکوز ہیں۔ ابوالحسن تانا شاہ پر مغلیہ سلطنت کئی الزام لگا چکی ہے۔ جن میں مرہٹوں کو پناہ دینا اور سلطنت دلی کو معاہدہ کے مطابق سالانہ پیش کش کی ادائیگی کا روکنا ہے۔ اورنگ زیب نے ۵ دسمبر ۱۶۸۶ء کو گوکنڈہ کے لیے سفر شروع کیا۔ گلبرگ پہنچ کر گیسو دراز کے مزار پر حاضری دی اور درگاہ کے خدام کو بیس ہزار روپیہ نذر کیا۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کے بعد شہنشاہ نے پیش خانہ شاہی کو حیدر آباد کی طرف بڑھانے کا حکم صادر کیا۔ جب یہ خبر ابوالحسن کو پہنچی تو اسے سلطنت گوکنڈہ کا زوال سر پر نظر آنے لگا۔ اس نے خصوصی سفارت کے ذریعہ اورنگ زیب کی اطاعت کا وعدہ کیا اور گزشتہ قصوروں کی معافی چاہی۔ شہنشاہ کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے تحائف اور ہدیار روانہ کیے۔ اورنگ زیب کے جلال نے ان باتوں کو کوئی اہمیت نہ دی۔ عالمگیر گلبرگ سے نکل منزلیں طے کرتے اور گوکنڈہ کے نقشہ کو سامنے رکھ کر منصوبہ بندی کرتے ہوئے ۲۸ جنوری ۱۶۸۷ء کو گوکنڈہ کے قریب جا پہنچا۔ ابوالحسن نے یہ دیکھ کر کہ سلطنت کا خاتمہ بالکل قریب ہے بڑے عجز کے ساتھ صلح کی دوبارہ درخواست کی جسے بادشاہ نے رد کر دیا اور یہ کہا:

”افعال قبیح آں بد عاقبت از احاطہ تحریر بیرون است“

ابوالحسن سے اورنگ زیب کی ناراضگی کی بڑی وجہ یہ بن گئی کہ جب مغل افواج بیجاپور پر چڑھائی کر رہی تھیں تو ابوالحسن نے بیجاپور کو بچانے کے لیے ایک فوج روانہ کی تھی جسے راستہ ہی میں روک لیا گیا تھا۔ ابوالحسن نے دوسری بار بھی ایک ایسی ہی کوشش کی تھی ظلم یہ ہوا کہ جاسوسوں کے ذریعے ابوالحسن کا خط اورنگ زیب کے پاس پہنچ گیا تھا جس میں اس نے لکھا تھا کہ مغل فوج بیجاپور آ پہنچی ہے ہم چپ نہیں رہیں گے ہماری طرف سے چالیس ہزار کا لشکر مدد کے لیے جائے گا اور دوسری طرف سے سنبھاجی فوج لائے گا اس کے بعد دیکھیں گے کہ اورنگ زیب کس طرح مقابلہ کرے گا۔“ ابوالحسن کی اس منصوبہ بندی سے اورنگ زیب سخت برا فروختہ ہوا تھا۔

ابوالحسن اپنے ”افعال قبیح“ اور فوج کے ساتھ قلعہ گوکنڈہ میں بند ہو گیا۔ سطح زمین سے چار سو فٹ بلند یہ پہاڑی قلعہ جس کی تعمیر بڑے بڑے پتھروں سے ہوئی تھی مغلیہ عساکر کے لیے ایک چیلنج بن گیا تھا قلعہ کے باہر پچاس فٹ چوڑی خندق کو بھرنے کے لیے کئی لاکھ تھیلے پھینکے گئے۔ جنگ شروع ہونے پر مغلیہ فوج چوں کہ کھلے میدان میں تھی اس لیے کافی جانی نقصان ہوا، کئی مشہور امیر مارے گئے۔ اس مرحلہ پر بھی ابوالحسن صلح چاہتا تھا۔ اورنگ زیب کا بیٹا شہزادہ معظم دل سے اس جنگ کے خلاف تھا۔ اور صلح کرانا چاہتا تھا۔ اس دوران میں اورنگ زیب کو خفیہ ذرائع سے اس قسم کی اطلاعات ملیں کہ قلعہ گوکنڈہ اور شہزادہ معظم کے درمیان کوئی خفیہ تعلق موجود ہے۔ اس بات سے ناراض ہو کر اورنگ زیب نے اسے حراست میں لے لینے کے احکامات جاری کر دیے تھے۔ جب قاضی شیخ الاسلام نے اورنگ زیب کے حملے کو اسلامی روح کے منافی سمجھ کر ناجائز قرار دیا تو شہنشاہ اس

سے سخت ناراض ہوا۔ چنانچہ مفاہمت کی تمام راہیں مکمل طور پر مسدود ہو گئیں۔

محاصرہ طول پکڑنا جا رہا تھا۔ مغلوں نے رات کو روسوں کے زینے سے قلعہ کی فصیل پر چڑھنے کی کوششیں کیں جو ناکام ہو گئیں۔ مسلسل بارشوں اور طوفانوں سے مغلیہ عساکر کے لیے شدید مشکلات پیدا ہوئیں۔ غلہ کا حصول مشکل ہوا۔ رستے بند ہو گئے، مورچے پانیوں سے بھر گئے۔ مغلوں نے کئی بار قلعہ کی فصیل میں بارودی سرنگیں بھریں مگر اس سے فائدہ حاصل نہ ہو سکا۔ بلکہ سرنگیں پھٹنے سے مغل عساکر کو شدید نقصان پہنچا۔ مغل سپاہ چاہتی تھی کہ یہ محاصرہ ختم کر دیا جائے مگر اورنگ زیب اس بات پر ڈٹا ہوا تھا کہ قلعہ کی تسخیر ہوگی۔ ”تاریخ گو لکنڈہ“ کے مصنف عبد المجید صدیقی اس صورت کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مغلوں کی تاریخ میں قلعہ اسیر گڑھ کے بعد گو لکنڈہ کا درجہ ہے جو بہت صبر آزما ثابت ہوا۔۔۔۔۔ جس طرح اکبر کو اسیر گڑھ کی فتح دامن گیر تھی اور وہ اس کی ناکامی کو اپنے لیے ایک بد نما داغ سمجھتا تھا کچھ اسی طرح گو لکنڈہ کی دیواروں کے سامنے اورنگ زیب کا حال تھا۔ کیوں کہ محاصرے کی پیہم ناکامیاں جو مغل محاصرین کو برداشت کرنی پڑیں ان سے مغل سلطنت کے وقار اور نیک نامی کو دھکا لگ رہا تھا۔“ ۴۴

اس محاصرے کے دوران میں ابوالحسن تانا شاہ ایک بار پھر عالمگیر سے معافی کا خواست مگر ہوا۔ جنگی نقصانات کی تلافی اور بادشاہ کی خدمت میں ’پیش کش‘ کی درخواست کی۔ مگر عالمگیر جلالی حالت میں تھا حکم ہوا کہ ابوالحسن کو ہمارے سامنے گلے میں رسی ڈالے یا ہاتھ باندھے ہوئے حاضر ہونا چاہیے ۴۵

گو لکنڈہ کو تسخیر کرنا آسان نہ تھا۔ ایک تو قلعہ بلندی پر تھا۔ دفاعی طور پر بہت مضبوط تھا۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ قطب شاہی افواج کی قوت مدافعت بہت زیادہ تھی۔ قلعہ گو لکنڈہ کی دفاعی مدافعت کے بارے میں ایک ہم عصر حوالے سے یہ تفصیل ملتی ہے کہ قلعہ کے آٹھ برج ہیں۔ ہر برج میں پانچ توپیں نصب ہیں۔ ہر توپ کا وزن پانچ سے دس من تک ہے۔ تیس ہزار منجیق ہیں جن سے دور تک پتھر مارے جاتے ہیں۔ بارہ ہزار کنگرے ہیں جن میں چوبیس ہزار بندوقیں رکھی جاتی ہیں اور وقت پر بندوقی چلاتے ہیں۔ ۴۶ خانی خان جو اس محاصرے میں خود شریک تھا کہتا ہے کہ محاصرہ بہت لمبا ہو گیا تھا۔ قلعہ کے اندر بارود کے کثیر ذخیرے موجود تھے۔ دیواروں، میناروں اور دروازوں سے دن رات گولہ باری کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ آگ کے اس کھیل سے پیدا ہونے والے دھوئیں نے دن رات کا فرق مٹا دیا تھا۔ ۴۷ بالآخر ایک سازش ہوئی۔ قطب شاہی جرنیل عبداللہ خان کی معاونت سے ۲۱۔ ستمبر ۱۶۸۷ء کو مغل فوج صبح کے تین بجے قلعہ کے اندر داخل ہوئی۔ عبداللہ خان نے قلعہ کا کھڑکی دروازہ کھلا چھوڑ دیا تھا۔ قلعہ کے باہر فتح کا شور بلند ہوا۔ ۴۸ ابوالحسن کو خبر ملی تو آخری وقت کے لیے تیار ہو گیا۔ صبح ہونے پر اس نے فاتح جرنیلوں کو ناشتہ کی دعوت دی۔ وہ اس وقت تک حیرت انگیز طور پر مستحکم اور مطمئن تھا۔ ایک مغل جرنیل نے کہا یہ ناشتہ کا کون سا وقت ہے؟ کیا آپ اس حالت میں کچھ کھا سکتے ہیں؟ ابوالحسن نے کہا میں راضی بہ رضا ہوں۔۔۔۔۔ یہ قدرت کے فیصلے ہیں جن کے سامنے ہم سر جھکانے پر مجبور ہیں۔ ابوالحسن، شہزادہ اعظم

کے ساتھ عالمگیر کی خدمت میں حاضر ہوا۔ اس موقع پر عالمگیر نے اس کی عزت و خاطر کی اور ازاں بعد دولت آباد کے قلعہ میں نظر بند کر دیا گیا جہاں اس نے چودہ برس بعد ۱۷۰۰ء۔ ۱۱۱۲ھ میں آخری سانس لیے۔

قطب شاہی سلطنت کے اختتام سے دکنی تہذیب و تمدن اور اردو زبان و ادب کا ایک دور ختم ہو گیا۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ کے عہد (۱۵۴۳-۱۵۱۸ء) سے ابوالحسن تانا شاہ کے عہد (۱۶۸۷-۱۶۷۲ء) تک بننے والی ثقافتی روایات کو زوال کا سامنا کرنا پڑا۔ قطب شاہیوں کی سجائی ہوئی تہذیبی اور ادبی بساط سقوط گو لکندہ کے باعث الٹ گئی۔

اورنگ زیب کی دکنی حکمت عملی کس حد تک ٹھیک تھی اور اس کے کیا سیاسی نتائج برآمد ہوئے اس کے لیے تاریخ کی کتابیں دیکھی جاسکتی ہیں اس مسئلہ پر دکنی مورخین بڑے آزر و خاطر نظر آتے ہیں۔ وہ اورنگ زیب کی حکمت عملی کو انصاف کے منافی قرار دیتے ہیں انہیں آج بھی اس بات کا سخت قلق ہے کہ سقوط گو لکندہ سے ریاست کو بے حد تہذیبی اور سیاسی نقصان پہنچا۔ مغل سلطنت جو مقاصد حاصل کرنا چاہتی تھی ان کا بھی حصول نہ ہو سکا۔ ہندوستان کو متحد کرنے کے خواب میں وہ خود انتشار کا شکار ہو گئی۔ عبد المجید صدیقی لکھتے ہیں:

”قطب شاہیوں نے تلنگانہ میں جو تمدن پیدا کیا تھا اس کا بری طرح شیرازہ بکھر گیا۔

شاہ عالم (اورنگ زیب کا بیٹا جو بادشاہ بنا) کے حملے میں شہر حیدر آباد کی اس قدر افسوس ناک تاخت و تاراج ہوئی کہ تمام قطب شاہی تمدن خاک میں مل گیا۔ تسخیر سلطنت کے بعد شاہی محلات کی خاطر خواہ نگہداشت نہیں کی گئی چنانچہ یہ سب بربادی کی نذر ہو گئے۔ مغل فاتح یہاں سے لاکھوں روپے، زرد و جواہر تولے گئے لیکن قطب شاہی عمارتوں کو برباد ہونے دیا۔ اس وقت حیدر آباد اور اس کے گرد و نواح میں قطب شاہی مساجد کے سوا کسی محل کا پتہ نہیں چلتا۔ حالاں کہ مختلف بادشاہوں کے بنائے ہوئے یہاں بے شمار محل تھے۔ داد محل، ہنگن محل، اور چار محل کے نام تو اہل حیدر آباد کو یاد ہیں لیکن ان کا کہیں نام و نشان نہیں۔“^{۷۹}

قطب شاہی سلطنت کے خاتمے سے دکنی کی پرانی ادبی اور لسانی روایت کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ گو لکندہ کا مرکز گریز رویہ ختم ہوا اور تقریباً پورے دو سو برس کے لسانی حصار شکستہ ہو گئے۔ اب دکن پر براہ راست فارسی کے اثرات تیزی سے مرتب ہونے کا غالب دور آچکا تھا۔ سیاسی حوالے کے طور پر ہم یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ اورنگ زیب کی دکنی حکمت عملی کے نتیجے کے طور پر مرکزی حکومت میں دکنی امرا کا کردار اور اثر بھی کافی بڑھ گیا تھا۔ اس بات کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ مغل حکومت میں ۷۸-۱۶۵۸ء کے دوران میں بیچ ہزاری اور اس سے بلند منصب داروں کی کل تعداد ۵۱ تھی اور اس میں صرف ۱۰ دکنی منصب دار تھے جب کہ ۱۷۰۷-۱۶۷۹ء کے دوران میں اس معیار کے منصب داروں کی تعداد ۷۹ تھی اور اس میں سے دکنی منصب دار ۳۸ تھے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ سلطنت کے اعلیٰ منصب داروں میں ۶۰ فی صد سے زائد دکنی امرا تھے۔ یہی حالت چھوٹے اور درمیانے درجے کے منصب داروں کی تھی جن کا تناسب بہت بڑھ گیا تھا۔^{۸۰}

یہ صورت حال دکنی ریاستوں کی فتوحات کے بعد پیدا ہوئی تھی جب دکنی امرا کو مفاہمت اور ترغیب لے کر یہ منصب عطا کے گئے تھے۔ اس انتظامی حکمت عملی کا نتیجہ یہ تھا کہ دلی مرکز کے تہذیبی اور لسانی اثرات بہت رفتاری سے مرتب ہونے لگے تھے اور وہ وقت بھی تیزی سے قریب آ رہا تھا جب دکن کی لسانی شناخت مزید بدلنے والا تھی اور شمالی ہند کے سیاسی غلبہ کے بعد اب لسانی غلبہ کا زمانہ دور نہیں تھا۔ دلی کی صورت میں پہلی بار اس لسانی غلبہ سب سے خوب صورت شعری نقش بنا۔ مگر دلی کا شعری نقش ابھی تک دکنی ہونے کا اعلان کر رہا تھا۔ اس کی شاعری کا مزاج اور زبان کالب و لہجہ بہت سی تبدیلیوں کے باوجود دکنی ہی رہا۔ شمال کے لسانی غلبہ کا پہلا مکمل نقش سراج اورنگ آبادی ہے جس کی شاعری ایک نئے شعری سفر کی پہچان بن گئی ہے۔ دلی شمالی ہند اور دکن کے دورا ہے پر کھڑا تھا مگر سراج اس دورا ہے سے گزر کر شمال کی لسانی روایت کا ہم سفر بن چکا تھا۔ آئندہ مباحث میں ہم سراج اور دیگر شعرا کا ذکر کریں گے۔

حوالے

- ۱۔ H.K.Sherwani, History of the Qutb Shahi Dynasty (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974) 1
- ۲۔ عبد المجید صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۳ء) ۲۲
- ۳۔ صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، ۲۲
- ۴۔ Qutb Shahi Dynasty, 9
- ۵۔ ڈاکٹر مسعود حسین، "پرت نامہ: فیروز بیدری"، قدیم اردو (حیدر آباد: شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء) جلد اول، ۳۳۳
- ۶۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، "دکن میں اردو شاعری ۱۶۰۰ء تک"، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم، ۱۳۳
- ۷۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۰۸
- ۸۔ H.K. Sherwani, Muhammad-Quli Qutb Shah: Founder of Hyderabad, (London: Asia Publishing House, 1967) 12
- ۹۔ Sherwani. 12
- ۱۰۔ H.K.Sherwani, History of the Qutb Shahi Dynasty (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974) 301
- ۱۱۔ پروفیسر محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) جلد اول، ۳۰۲-۳۰۳
- ۱۲۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور، مرتب: کلیات محمد قلی قطب شاہ (حیدر آباد: سلسلہ کونسل، ۱۹۳۰ء) ۲۰
- ۱۳۔ زور، کلیات محمد قلی قطب شاہ، ۲۰۸
- ۱۴۔ حکیم شمس اللہ قادری، مآثر قطب شاہی، (حیدر آباد: ناشر ندو، سن-ن) ۳۳
- ۱۵۔ قادری، مآثر قطب شاہی، ۲۹

۱۶۔ محمد نصیر الدین ہاشمی، دکنی کلچر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)، ۳۳۹

۱۷۔ زور، کلیات محمد قلی شاہ، ۲۱۱

۱۸۔ Dr. Athar Abbas Rizvi, A Socio-Intellectual History of the Isna Ashari Shi'is in India (Delhi: Munshiram Manoharlal 1986) 308

۱۹۔ Rizvi, Shi'is in India, PP.304-5,

۲۰۔ ڈاکٹر مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ (دلی: ساجیہ اکادمی، ۱۹۸۹ء)، ۱۸-۱۶

۲۱۔ قادری، مآثر قطب شاہی، ۱۳۳

۲۲۔ Sherwani, Qutb Shahi, Dynasty, 295

۲۳۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، "مقدمہ"، کلیات محمد قلی قطب شاہ (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء)، ۶۰

۲۴۔ زور، "مقدمہ"، کلیات محمد قلی قطب شاہ ص ۸۳-۸۲

۲۵۔ محمد قاسم فرشتہ، تاریخ فرشتہ، عبدالحی خواجہ، مترجم: (لاہور: بک ٹانگ، ۱۹۹۱ء)، جلد چہارم، ۶۶

۲۶۔ زور، کلیات محمد قلی قطب شاہ، ۸۶

۲۷۔ بھاگ متی کی افسانوی شخصیت کی تردید کے لیے دیکھیے H.K.Sherwani "The Bhagmati

Legend". Muhammad Quli Qutb Shah.

۲۸۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، مقدمہ کلیات محمد قلی قطب شاہ، ۱۰۱-۷۹، ڈاکٹر سیدہ جعفر نے بھاگ متی کی حقیقت اور رومان پر

تفصیل سے بحث کی ہے۔ وہ بھاگ متی کی افسانوی شخصیت کو تسلیم نہیں کرتی ہیں۔

۲۹۔ ڈاکٹر مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ، ۱۹

۳۰۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء)، جلد اول، ۴۱۳

۳۱۔ ڈاکٹر مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ، دلی: ساجیہ اکادمی، ۱۹۸۹ء، ۸۲

۳۲۔ اختر حسن، قطب شاہی دور کا فارسی ادب (حیدر آباد: ابوالکلام آزاد اور میٹل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۷۳ء)، ۴۲

اس حصے میں وہ جنہی کے جو فارسی اشعار دیے گئے ہیں وہ اختر حسن کی کتاب سے لیے گئے ہیں۔

۳۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء)، جلد اول، ۴۲۵

۳۴۔ پروفیسر باب اشرفی، مرتب: قطب مشتری (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء)

۳۵۔ اشرفی، قطب مشتری، ۲۷۷-۲۷۸

۳۶۔ حکیم نظام الدین احمد گیلانی، حدیث السلاطین خواجہ محمد سرور، مترجم: (حیدر آباد: خواجہ محمد سرور، ۱۹۸۶ء)

۹۷-۹۸، ۶۶-۶۷

۳۷۔ پروفیسر محمود شیرانی، مقالات شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)

جلد اول، ۳۲۱

۳۸۔ "سب رس" کے ماخذوں کے بارے میں تفصیلات کے لیے دیکھیے عزیز احمد، "سب رس کے ماخذ اور

مماثلات"، محمد حیات خاں سیال، مرتب: احوال و نقد و تجزی (لاہور: نذر نذر، ۱۹۶۷ء)

۳۹۔ محمود شیرانی، مقالات، ۳۲۰

۴۰۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، دکنی نثر کا انتخاب (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء)، ۶۳

۴۱۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، دکنی سے عبدالحق تک (لاہور: خیابان ادب، ۱۹۷۷ء)، ۱۷

۴۲۔ قدرت نقوی "سب رس" کتاب نما، جون ۲۰۰۰ء، ۱۳

- ۳۳۔ سید عبداللہ، وجہی سے عبدالحق تک، ۱۷
- ۳۴۔ محمود شیرانی، مقالات، شیرانی، جلد اول، ص ۳۷۴
- ۳۵۔ ڈاکٹر زور، دکنی ادب کی تاریخ (علی گڑھ: انجیو کیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۶۷
- ۳۶۔ ڈاکٹر غلام عمر، "میانستونی"، قدیم اردو، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، مرتب: (حیدر آباد: شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء) جلد اول، ۱۸-۱۲
- ۳۷۔ مذکورہ حوالہ، ۱۸-۱۲
- ۳۸۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، "گو لکنڈہ میں اردو شاعری" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد سوم، ۳۰۱
- ۳۹۔ سعادت علی رضوی، مرتب: سیف الملوک و بدیع الجمال (حیدر آباد: سلسلہ یوسفیہ، ۱۳۵۷ھ) ۱۹
- ۵۰۔ حکیم نظام الدین گیلانی، حدیقتہ السلاطین، خواجہ محمد سرور، مترجم: (حیدر آباد: خواجہ سرور، ۱۹۸۶ء) ۱۲۳
- ۵۱۔ ڈاکٹر محمد علی اثر، غوامسی، شخصیت اور فن (حیدر آباد: اثر، ۱۹۷۷ء) ۱۸۳
- ۵۲۔ اثر، غوامسی، ۱۶۵-۱۶۳
- ۵۳۔ عبدالمجید صدیقی، تاریخ گو لکنڈہ (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۳ء) ۱۳۵
- ۵۴۔ Prof. H.K. Sherwani, editor; History of Medieval Deccan (Hyderabad: Government of Andhra, 1973) Vol.1, P 354
- ۵۵۔ صدیقی، تاریخ گو لکنڈہ، ۱۹۵-۱۹۱
- ۵۶۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۲۳-۳۲۲
- ۵۷۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، "گو لکنڈہ میں اردو شاعری"، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد سوم، ۲۵۰
- ۵۸۔ سیدہ جعفر، تاریخ ادب اردو، ۲۵۲-۲۵۳
- ۵۹۔ پروفیسر محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۰۴
- ۶۰۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، ۳۳۲
- ۶۱۔ جالبی، تاریخ ادب اردو، ۳۲۷
- ۶۲۔ H.K. Sherwani, Editor; History of medieval Daccan, (Hyderabad: Andhra paradesh Government, 1973) 343
- ۶۳۔ Ali Akbar Hussain, scent in the Islamic Garden: A Study of Deccani Urdu Literary Sources (Karachi: Oxford University Press, 2000)
- ۶۴۔ عبدالمجید صدیقی، تاریخ گو لکنڈہ، (حیدر آباد: ادارہ ادبیات لاہور، ۱۹۶۳ء) ۱۸۳
- ۶۵۔ صدیقی، تاریخ گو لکنڈہ، ۱۹۳
- ۶۶۔ میراں یعقوب، شائل الاقیام، بدیع حسینی، مرتب: مشمولہ قدیم اردو جلد دوم، (حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء)
- ۶۷۔ میراں یعقوب، شائل الاقیام، ۲۲۶-۲۲۵
- ۶۸۔ مذکورہ حوالہ، ۱۳۱
- ۶۹۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، مرتب: دکنی نثر کا انتخاب (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء) ۱۰۰-۱

- ۷۰۔ داؤد اشرف، حاصل تحقیق (حیدر آباد: شگوفہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء) ۱۳-۱۳
- ۷۱۔ خانی خان، منتخب الملباب، محمود احمد فاروقی، مترجم: (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۵ء) جلد سوم
- ۷۲۔ خانی خان، منتخب الملباب، ۲۹۷
- ۷۳۔ صدیقی، تاریخ گو لکندہ، ۲۸۰
- ۷۴۔ تاریخ گو لکندہ، ۳۱۸
- ۷۵۔ خانی خان، منتخب الملباب حصہ سوم، ۳۱۳
- ۷۶۔ نظام الدین احمد گیلانی، حدیقتہ السلاطین، خواجہ محمد سرور، مترجم: (حیدر آباد: ناشر نند اردو، ۱۹۸۶ء) ۹۳
- ۷۷۔ خانی خان، ۳۰۳
- ۷۸۔ خانی خان، ۳۲۳-۳۲۳
- ۷۹۔ تاریخ گو لکندہ، ۳۲۰
- ۸۰۔ ڈاکٹر اطہر علی، اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء) ۵۱

دلی: مرکز جو روایت کا شمر

سترھویں صدی کے نصف آخر میں دکنی زبان کے اندر لسانی تبدیلیوں کا ایک بہت واضح سلسلہ نظر آنے لگا تھا۔ یہ سلسلہ ایک طویل دور کی سیاسی، عسکری، تہذیبی اور لسانی فعالیت کی پیداوار تھا۔ دلی اور اس کے عہد کی نئی شعری تشکیل کے پس منظر میں اس لسانی فعالیت کا کردار بہت اہم تھا۔ چنانچہ تبدیلیوں کے اس ہمہ گیر اور دور رس عمل کی تفہیم کے لیے دکن میں ہونے والے تغیرات کا ایک جائزہ لینا ضروری ہے۔ اس جائزہ میں ہم دکنی روایت میں دو اہم رویے دیکھتے ہیں:

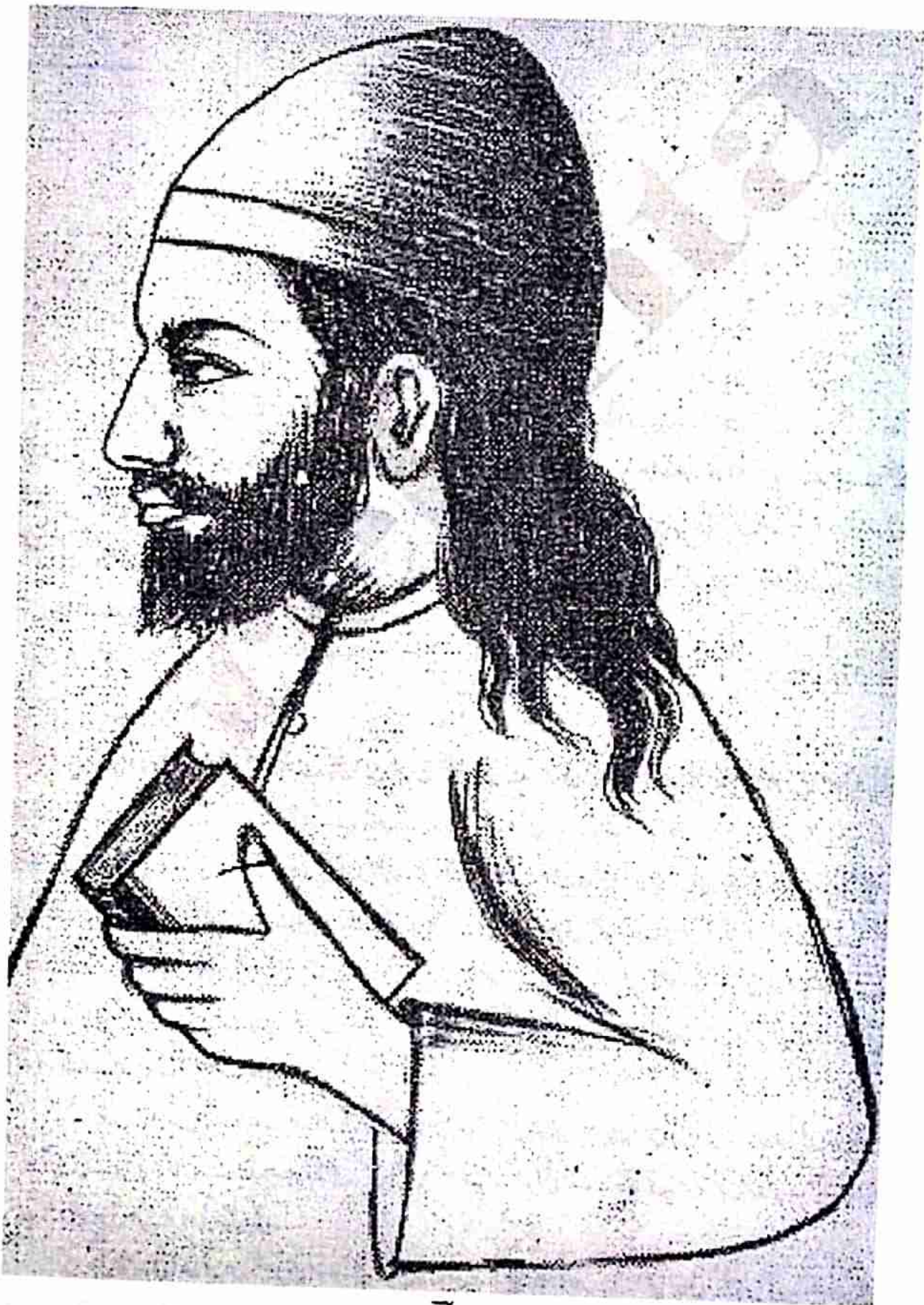
۱۔ مرکز گریز رویہ

ب۔ مرکز جو رویہ

ان دونوں رویوں کی کیفیت کچھ اس طرح نظر آتی ہے۔ دکنی کی وہ روایت جو ابتدائی طور پر صوفیا کے ارشادات سے شروع ہوئی تھی محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں پنجنگی کی سطح تک پہنچ گئی تھی اس میں شعر یا نثر کے امکانات بھی کھل کر واضح ہو چکے تھے۔ اپنے اصل کے اعتبار سے یہ روایت مرکز گریز تھی جو مقامی رنگوں سے ظہور پذیر ہو رہی تھی۔ یہ مرکز گریز روایت اس وقت مرکز جو ہونے لگی جب سیاسی اعتبار سے دلی مرکز کا غلبہ بڑھنے لگا۔ دکنی مہمات اکبر کے دور میں شروع ہو چکی تھیں۔ جہاں گیر اور شاہ جہاں کے عہد میں ان کا سلسلہ جاری رہا۔ عالم گیر کے زمانے میں یہ مہمات نقطہ عروج پر پہنچ گئی تھیں۔ مغلوں کی طویل فوج کشی کے ادوار نے اس مرکز گریز روایت کی انفرادیت اور مقامیت کو ضعف پہنچایا۔

جوں جوں دلی مرکز کا غلبہ اور اقتدار مضبوط ہوتا گیا، اصل مقامی روایت دہلی چلی گئی۔ عہد عالمگیر میں دلی سے آبادی کے کثیر انتقال کے بعد جب تہذیبی عمل دخل وسعت اور گہرائی تک جا پہنچا تو یہ مرکز گریز روایت تبدیلیوں سے گزرتی ہوئی مرکز جو ہوتی چلی گئی۔

دلی کا لسانی ڈھانچہ اور شعری مواد اس مرکز جو روایت کا پہلا کارنامہ ہے۔ اسی لسانی تشکیل کی بدولت دلی میں دلی کو مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ شاہی ہند نے دکنی کو اس وقت تک قبول نہ کیا جب تک وہ مرکز گریز رہی تھی۔ نتیجتاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ دکنی، قدیم اردو ہی کی ایک صورت تھی۔ ابتدائی طور پر یہ مقامیت سے سرشار



ولی

تھی۔ مرکز گریز تھی، مگر جب مرکز کی گرفت مضبوط ہوتی گئی تو اس کا گریز اور مقامیت کے عناصر کم زور ہوتے گئے۔ تا آنکہ یہ روایت مرکز جو ہو کر شمالی ہند سے ہم آہنگ ہوتی گئی۔

بیجاپور اور گو لکنڈہ کے سقوط (۱۶۸۷ء-۱۶۸۶ء) کے بعد وہاں دکنی زبان تبدیلیوں کے جس تیز عمل سے گزری اس کا جائزہ لینے کے لیے ”بساتین السلاطین“ کے مصنف ابراہیم زبیری کے اس بیان کو ذہن میں رکھیے کہ ان کے عہد کے دکنی عوام دکنی زبان اور اس کی بندشوں کا مذاق اڑاتے تھے۔ واضح رہے کہ ابراہیم زبیری نے بیجاپور کی تاریخ ریاست کے سقوط کے بعد قلم بند کی تھی۔

مغلیہ تہذیب و تمدن، معاشرت اور فارسی اثرات کے سبب اٹھارہویں صدی کے ربع آخر میں دکنی محاورہ تیزی سے بدلنے لگا تھا۔ لفظ بھی متروک قرار دیے جا رہے تھے۔

جب خود دکنی لوگوں میں زبان کی قدامت پسندی کے خلاف احساس پیدا ہوا تو انہیں دلی کے مقابلے میں اپنی زبان کم تر نظر آنے لگی، یہ احساس کم تری بھی زبان کو تیزی سے بدلنے میں معاون ثابت ہوا اور یوں صدیوں کی قدامت پسندی کا حصار ٹوٹ گیا۔ مغلوں کو جتنا طویل عرصہ دکنی ریاستوں کی تسخیر میں صرف کرنا پڑا تھا اس کا عشر عشر بھی زبان کی لسانی تبدیلیوں میں صرف نہ ہوا۔ یوں لگتا ہے کہ صدیوں سے رکا ہوا لسانی سیلاب زبان کی قدامت اور تنہائی کے حصار کو بہا لے گیا۔

بیجاپور (۱۶۸۶ء) اور گو لکنڈہ (۱۶۸۷ء) کے سقوط کے ساتھ دکن کی اس مرکز گریز حکمت عملی کا بھی خاتمہ ہو گیا جو پہلی دور سے چل رہی تھی۔ شمالی ہند کے تہذیبی اور لسانی اثرات سے دور رہ کر صدیوں کی لسانی تنہائی کا دور گزر گیا۔ وہ زبان جو محمد تغلق کے عہد ۱۳۲۷ء میں سفر کر کے دلی سے دکن کی سر زمین میں پہنچی تھی اپنے اصل مرکز سے دور رہ کر مقامی زبانوں سے ناطہ جوڑنے لگی تھی، لہذا اس مرکز گریز حکمت عملی کے باعث وقت کے ساتھ ساتھ شمال اور دکن کی زبان میں نمایاں فرق پیدا ہوتا گیا۔ مگر اس مرکز جو رویے کے سبب اورنگ زیب کے زمانے میں اورنگ آباد کی زبان دلی جیسی تھی۔ اس زمانے میں تہذیبی اور لسانی طور پر اورنگ آباد دلی سے بہت قریب تھا اور اس شہر کو دیکھ کر یہ کہنا دشوار تھا کہ اورنگ آباد دکن کا شہر ہے بلکہ یہ شمالی ہند کی بستی معلوم ہوتا تھا:

”چونکہ اورنگ زیب نے اپنے دور شہزادگی ہی میں اورنگ آباد کو اپنا صدر مقام قرار دے دیا تھا اور بیجاپور و گو لکنڈہ کی تسخیر کے عزم سے تقریباً تمام مدت حکومت، اورنگ آباد کو پورے ہندوستان کا دوسرا پایہ تخت قرار دے رکھا تھا، اس لیے اس کے ساتھ ہندوستان کی اکثر آبادی اورنگ آباد اور اس کے قرب و نواح میں بس گئی تھی۔ معتبر روایات سے معلوم ہوتا ہے کہ لشکر سمیت دس لاکھ کی آبادی اورنگ زیب کے ساتھ آئی تھی۔ اس کثیر آبادی نے اورنگ آباد کی قدیم دکنی زبان کو مٹا دیا اور اس پر تسلط پاکر شمالی ہند کی زبان کو عام کر دیا۔ نہ صرف زبان بدل گئی، بلکہ تہذیب و معاشرت کے تمام شعبے متاثر ہوئے۔“

اورنگ آباد کے مقابلے میں بیجاپور اور گو لکنڈہ میں مرکز گریز روایت کے تحت دکنی زبان قدامت پسندی

میں اسیر تھی۔ اورنگ زیب کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اورنگ آباد میں دلی کی فارسی روایت کا غلبہ تھا اور بیجاپور میں نصرتی کی زبان اس عہد کی معیاری ادبی دکنی تھی۔ دلی کے فارسی اسالیب سے تشکیل پانے والی اردو کے مقابلے میں دکنی کے قدیم اسلوب اکھڑ اور بھدے لگتے تھے۔

دکنی ریاستوں کے سقوط کے بعد دو قابل ذکر باتیں ظہور میں آتی ہیں:

اول یہ کہ دکن کی مرکز گریز حکمت عملی کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور سلطنت دلی کے ساتھ مرکز جو حکمت عملی کا آغاز ہوتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شمال کی تہذیب و ثقافت کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ چوں کہ یہ تہذیبی اختلاط وسیع پیمانے پر ہوا اس لیے اس کے اثرات ہمہ گیر بھی تھے اور تیز بھی۔

دوم یہ کہ شمال والے دکنی ادب سے واقف ہوئے۔ اب تک انہوں نے اسے کوئی اہمیت نہ دی تھی مگر اب اسے اہمیت ملنے لگی۔ مگر شمال والے کہ جو فارسی روایت کی نزاکتوں، نفاستوں اور شائستگی کے پرستار تھے دکنی کے اسلوب شعر سے مطمئن نہ تھے۔ یہ اسلوب ان کے تصور جمالیات کے خلاف تھا۔ سقوط دکن (۸۷-۱۶۸۶ء) کے بعد شمالی ہند کے لوگوں کو ایک قابل قبول اسلوب کے لیے کچھ مدت انتظار کرنے کی ضرورت تھی۔ شمال کو جس اسلوب کا انتظار تھا اس کا ظہور ولی کی شاعری میں ہوا۔

ولی کی زبان کے بارے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے یہ نقطہ نظر قائم کیا تھا کہ محمد تغلق کے دور میں دولت آباد وہ مقام ہے جہاں دلی کے لوگ آباد ہوئے تھے۔ اور ان کی آمد سے دولت آباد ایک چھوٹی دلی بن گیا ہوگا۔ اور وہاں کی زبان وہی ہو گئی ہوگی جو اس وقت دلی اور اس کے اطراف میں بولی جاتی تھی۔ مغلیہ عہد میں دولت آباد سے چند میل دور اورنگ زیب نے اورنگ آباد کا شہر بسایا۔ شاہجہاں اور اورنگ زیب کے زمانے میں دلی کی بڑی آبادی تسلسل کے ساتھ اورنگ آباد کا رخ کرتی ہے اور اپنے ساتھ دلی کی زبان لاتی ہے۔ یہی زبان بعد میں اورنگ آباد میں رائج ہو جاتی ہے، اور بہ قول عبدالستار صدیقی:

”یہی وہ زبان ہے جسے ہم ولی کے کلام میں پاتے ہیں، اور سوائے چند بہت خفیف

اختلافات کے، یہ وہی زبان ہے جو ولی کے زمانے میں بولی جاتی تھی، یہی وجہ ہے کہ جب اس

کادیوان دلی پہنچا تو دلی والوں نے اسے سر آنکھوں پر رکھا۔“^۳

اس میں کوئی شک نہیں کہ اورنگ زیب کے دور میں اورنگ آباد اور اس کے گرد و نواح کا علاقہ اس تہذیب و ثقافت کا مرکز بن رہا تھا جو دلی سے سفر کرتی ہوئی یہاں پہنچی تھی۔ تاریخی طور پر اس مرکز کو اورنگ زیب کے دور آخر کے بیس سالہ قیام سے گہری تقویت ملی اور شمال کی تہذیب، ثقافت اور زبان کا سکھ چلنے لگا۔ مغل امرا اور عوام کی مستقل بستیوں کے قیام سے یہاں کے گلی کوچوں میں دلی کے رنگ و بو کی خوش بو بس گئی تھی۔ اس کے مقابلے میں بیجاپور اور گو لکنڈہ دکن کی پرانی تہذیبی روایت کے مراکز تھے، اور جب ان مراکز کا سقوط واقع ہوا تو اس وقت تہذیب، ثقافت اور زبان کے اعتبار سے اورنگ آباد ہی دکن کا نیا تہذیبی مرکز تھا۔ اس مرکز میں شمال کی روایات کے گہرے اثر کے ساتھ ساتھ مقامی روایات بھی موجود تھیں، چنانچہ اس امتزاج سے جو زبان اس دور میں بنی وہ ولی کی

زبان کمی جاسکتی ہے اور اس زبان کی لسانی تکمیل سراج اورنگ آبادی کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ انسان، کائنات اور فطرت سے محبت کرنے والے اس جہاں گرد شاعر کا تخلص دلی تھا۔ عجب بات ہے کہ اردو کے اس عظیم المرتبت شاعر کے نام، پیدائش، وطن اور سن وفات کے بارے میں ہمیشہ کی طرح سے آج بھی متضاد آراء ملتی ہیں۔ مختصر بات یہ ہے کہ دلی کا اصل نام ولی محمد یا دلی اللہ تھا۔ وہ احمد آباد یا اورنگ آباد میں پیدا ہوا۔ اور ان ہی دو شہروں میں سے کسی ایک میں مدفون ہے۔ اس کا انتقال ۱۷۰۷ء-۱۷۲۰ء-۱۷۲۵ء کے درمیانی عرصہ میں ہوا۔ ان مباحث کے لیے حوالہ سے رجوع کیجیے۔

دلی کی تعلیم و تربیت کے بارے میں اختلاف نہیں ہے۔ اس کی تعلیم احمد آباد میں شیخ نور الدین سہروردی کے معروف مدرسہ ”ہدایت بخش“ میں ہوئی۔ اور یہ وہی مدرسہ ہے کہ جس کے اوصاف میں اس نے بعد ازاں رسالہ ”نور المعرفت“ لکھا تھا۔

دلی صحیح معنوں میں جہاں گرد شاعر تھا۔ تعلیم کے سلسلے میں اس نے احمد آباد کا سفر کیا۔ خاندانی تعلقات اسے اورنگ آباد کا سفر کرنے پر مجبور کرتے رہے۔ علم کی تلاش میں وہ برہان پور کی جانب جانکلا۔ اور ایک مرتبہ اس نے سورت کا سفر بھی کیا۔ سورت شہر کو وہ زندگی بھر نہ بھول سکا اور مسلسل یاد کرتا رہا۔ وہ جو غالب نے کلکتہ کے بارے میں کہا تھا:

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہمنشیں

اک تیر میرے سینے میں مارا کہ تو نے ہائے

یہ ہی حالت سورت کے ذکر کے ساتھ دلی کی ہوئی۔ ہندوستان کے جنوبی مغربی ساحل پر عہد دلی میں سورت کی وہی حیثیت تھی جو عہد غالب میں ہندوستان کے مشرقی ساحل پر کلکتہ کی تھی۔ سورت اس دور میں تجارتی بندرگاہ کے طور پر اپنے اندر ایک بین الاقوامی خوش بورکھتا تھا، جہاں ہندوستانی اور مغربی عورتیں آزادی سے گھومتی پھرتی تھیں۔

ح کھلے ہیں ہر طرف رخسار گل کے

سورت میں انہیں امرد بھی نظر آئے اور دلی یہ اظہار کیے بغیر نہ رہ سکے:

ختم ہے امرداں اوپر صفائی

دلے ہے بیشتر حسن نسائی

سورت کے خوش شکل بایوں کو دیکھ کر کسی مقام پر تو دلی کو یوں لگا کہ یہاں پر قدم قدم پر اندر سجا ہے اور کہیں یوں محسوس ہوا کہ وہ کشن کی گویوں کی نئی نسل کے ساتھ کھیل کود رہا ہے۔ سورت کے اس سفر میں اتنی دل چسپیوں کو دیکھ کر دلی کو دن عید اور ہر رات شب برات لگتی تھی۔

اس جہاں گرد شاعر کی زندگی کا سب سے اہم سفر، سفر دلی تھا۔ مگر دلی کا معاملہ سورت سے مختلف تھا۔ دلی میں اس کو خوب رد و امرد تو نظر آسکتے تھے مگر ہر طرف رخسار گل کھلے نظر نہ آسکتے تھے اور دلی یہ بات جانتا تھا کہ وہ

ایک روایتی شہر میں داخل ہوا ہے۔ از خود اس کا تعلق بھی دلی جیسے شہروں ہی کی روایات سے تھا۔ مگر دلی کے سفر دلی کو سمجھنے کے لیے ہمیں ذرا ماضی کی طرف سفر کرنا پڑے گا۔

یہ ۱۷۰۰ء-۱۸۱۲ھ کا زمانہ ہے۔ اورنگ زیب کو دکنی مہمات کے طویل سلسلے سر کرتے ہوئے برس ہا برس بیت چکے ہیں۔ بیجاپور اور گولکنڈہ کی تسخیر کے بعد وہ اس مہم کے باقی ماندہ سلسلے میں مرہٹوں کی طاقت کو حتمی طور پر کچلنے کی کوششوں میں شبانہ روز مصروف ہے۔ اس کی عمر اسی برس سے زیادہ ہو چکی ہے مگر اس کا عسکری جوش و خروش بہ دستور قائم ہے۔ شمالی ہند سے آئے دن لشکر دکن کی جانب روانہ ہو رہے ہیں۔ اور رسد کا ایک لامتناہی سلسلہ سارا سال جاری رہتا ہے۔ شمال کی طرف سے جنوب پر لشکر کشی کا یہ آخری دور ہے۔ ۱۷۰۰ء کے اسی دور میں سرزمین دکن سے رسد کا ایک سلسلہ پہلی مرتبہ شمال کی جانب روانہ ہوتا ہے۔ یہ کوئی فوجی رسد نہیں تھی۔ یہ ایک ادبی رسد تھی اور اس رسد کو دلی کے دروازوں تک پہنچانے والے شخص کا نام دلی تھا۔

دلی کا سفر دلی ایک اعتبار سے علامتی سفر تھا۔ اس علامت کے سائے میں جنوب کی ادبی روایت دلی کی شکل میں شمال کا سفر طے کرتی ہوئی دلی تک پہنچتی ہے۔

دلی کا یہ سفر اردو کے اس جہاں گرد شاعر نے اپنے محبوب مہجراتی دوست شاہ ابوالعالی کی معیت میں کیا تھا۔ دلی نے شمال کا یہ سفر محض اپنی جہاں گردی کے سبب کیا تھا یا اس کے پیچھے کچھ اور محرکات بھی تھے؟ تاریخ ادب یا حیات دلی سے ہمیں اس کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ لیکن یہ سمجھ لینا کچھ مشکل نہیں ہے کہ ہندوستان کے دارالسلطنت اور سب سے بڑے تہذیبی اور ادبی مرکز تک پہنچنے کا مقصد کیا ہو سکتا تھا۔ دلی جیسا نابغہ روزگار شاعر تخلیقی روشنی کے لیے سرگرداں پھر رہا تھا۔ جنوبی ہند کے مفتوحہ علاقوں سے تعلق رکھنے والا شاعر فاتحین کے شہر میں موجود تھا۔ اور اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ مفتوحہ علاقوں کا ایک شاعر بہت جلد شمالی ہند کی ادبی روایت کا فاتح بننے والا تھا۔

اٹھارھویں صدی کا آغاز ہو چکا تھا اور دلی بستی بستی، گاؤں گاؤں اور شہر بہ شہر خاک چھانٹتے ہوئے دیس دیس کی خوشبوؤں کے ساتھ دلی شہر کے گلی کوچوں میں گھوم رہا تھا۔ اس کے سامنے دلی کے صوفیا کے مزار، تکیے اور خانقاہیں بھی تھیں، بلاشبہ اپنے صوفیانہ عقائد کے بہ موجب وہ ان درگاہوں پر بھی حاضر ہوتا ہو گا اور اس کی ملاقاتیں دلی کے شعراء، علما اور فضلا سے بھی ہوتی ہوں گی۔ اور بحث مباحثوں کے سلسلے بھی جاری رہتے ہوں گے۔ اس نے دلی کا وہ عوامی لب و لہجہ بھی سنا ہو گا کہ جو اس کے دکنی دور کی اردو سے مشابہت رکھتا تھا۔ اور نگ آبادی پس منظر کے باعث دلی کا تہذیبی ماحول بھی اس کے لیے مانوس رہا ہو گا۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس نے دلی کے بارے میں کوئی نظم نہیں لکھی۔ وہ دلی کہ جس کے گلی کوچے اس دور میں ”اوراق مصور“ کہلاتے تھے، حالاں کہ وہ سورت سے متاثر ہو کر ایک نظم لکھ چکا تھا۔ شاید دلی اس کے اندر کوئی تحریک شعری پیدا کرنے سے قاصر رہی۔

دلی کے قیام دلی کا سب سے اہم واقعہ شاہ سعد اللہ گلشن سے اس کی ملاقات ہے۔ جس میں شاہ گلشن کی طرف سے دلی کو ادبی مشورے دیے جانے کی روایت ملتی ہے۔ روایت ہی کے بہ موجب ان کا مشورہ یہ تھا:

”می گویند کہ در شاہجہاں آباد دہلی نیز آمدہ بود۔ بخد مت میاں گلشن صاحب رفت و از اشعار خود پارہ خواند۔ میاں صاحب فرمود کہ این ہم مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار برد از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت۔“^۱

شاہ سعد اللہ گلشن کے بیان کا ایک اور رخ ہمیں قدرت اللہ شوق کے تذکرے ”طبقات الشعرا“ میں ملتا ہے:

”شاہ صاحب فرمودہ کہ شاہ زبان دکنی را گذاشتہ ریختہ را موافق اردوئے معلی شاہجہاں آباد موزوں بکنید کہ تا موجب شہرت و رواج و مقبول خاطر طبعان عالی مزاج گردد۔“^۲

دلی والوں نے ولی کو شاہ سعد اللہ گلشن کی جس روایت سے منسوب کیا ہے۔ اس کی حقیقت تک پہنچنے کے لیے ان امور کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

۱۔ تاریخی طور پر یہ بات ثابت شدہ ہے کہ اورنگ زیب نے شہزادگی کے زمانے میں اورنگ آباد کو دکنی صوبہ کا مرکز بنالیا تھا۔ چنانچہ شمال سے کئی لاکھ کی شہری اور فوجی آبادی دکنی مہمات میں شریک ہونے کے لیے یہاں مقیم ہو گئی تھی۔ اور ان کے اثرات سے اورنگ آباد میں دلی کی تہذیب اور زبان کا سکھ چلنے لگا تھا۔ اورنگ آباد دکن کا وہ پہلا مستقر تھا جہاں مغلیہ دور میں شمالی ہند کی تہذیب و ثقافت کا پودا بار آور ہوا تھا۔

۲۔ ۸۷-۱۶۸۶ء میں بیجاپور اور گوکنڈہ کے سقوط کے بعد دکنی زبان اپنی قدامت پسندی کے باعث ماضی کی تاریخ کا حصہ بننے لگی۔ خود اہل دکن دلی کی زبان استعمال کرنے لگے اور اورنگ آباد سے زبان مختلف علاقوں میں پھیلی رہی۔

۳۔ چنانچہ یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ تہذیبی تبدیلی کے باعث دکن کی زبان داخلی طور پر شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر فارسی لغت کے اثرات سے اپنا نیا لسانی وجود بنانے لگی۔ دکنی کے اس نئے لسانی وجود کی تخلیق ان سب علاقوں میں ہو رہی تھی جہاں دکنی بولی جاتی تھی۔

۴۔ لہذا یہ نظر آتا ہے کہ فارسی اسالیب کے امتزاجی عمل سے دکن کی فضا میں دکن کا نیا لسانی ڈھانچہ یکساں طور پر رائج اور مقبول ہو رہا تھا۔

اس منظر نامہ میں ولی کو یہ فوقیت اور شرف حاصل ہے کہ اس نے اس نئے لسانی شعور کو تیزی سے پہچان کر اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنالیا۔ اور اس میں شعری تجربات کا آغاز کر دیا۔ چنانچہ شعری دیوان کی تکمیل کے بعد وہ اس نئے لسانی اور ادبی شعور کی پہچان بن گیا جسے ہم نے دکن کے مرکز جو رویے سے تعبیر کیا ہے۔

۵۔ ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ولی کو تو شاہ گلشن نے مشورہ دیا تھا مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ولی کے معاصرین میں سے شاید کوئی بھی شاہ گلشن سے فیض یاب نہ ہوا تھا مگر وہ پھر بھی دلی ہی کے انداز کی غزلیں کہہ رہے تھے۔ یہ نتیجہ کا مسئلہ نہیں تھا بلکہ جیسا کہ ہم نے بیان کیا کہ یہ اس دور کے عمومی لسانی شعور اور بدلی ہوئی ادبی فضا کا اثر

تھا۔ دلی اور ان کے معاصرین اسی شعور اور اسی ادبی فضا سے فیض یاب ہو رہے تھے نہ کہ شاہ گلشن کی ہدایات سے۔ مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ سمجھنا آسان نظر آتا ہے کہ شاہ گلشن کے مشورے کی حقیقت کیا تھی، دلی کو فارسی اسلوب اختیار کرنے کا جو مشورہ دیا گیا تھا وہ پہلے سے دلی کے عہد کا تجربہ بن چکا تھا۔ شاہ گلشن کے اس مشورے کو غور سے دیکھیں تو یہ الٹا ان کے خلاف جاتا ہے۔ اس مشورے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ وہ دکن کی زبان کے بدلے ہوئے اسالیب سے ناواقف تھے، ورنہ وہ ایسی بات ہرگز نہ کہتے۔

۶۔ ڈاکٹر محمد صادق نے شاہ گلشن کے مشورے والی داستان (Myth) کی سختی سے تردید کی ہے ان کا خیال ہے کہ یہ سب کچھ اہل دلی کی اختراع ہے۔ اس کا منشا محض یہ تھا کہ اردو شاعری کی اولیت کا سہرا دہلی کے سر باندھا جائے اور یہ ثابت کیا جائے کہ اگرچہ دلی اردو کا پہلا شاعر ہے لیکن اس نے یہ کارنامہ شاہ گلشن کی ہدایات پر عمل کر کے انجام دیا۔^۹ شمس الرحمن فاروقی کی رائے بھی یہ ہے:

”غالباً تمام دلی والوں کو یہ بات پسند نہیں تھی کہ وہ دلی جیسے ”گجراتی“ یا ”دکنی“ کو

مجمع بنائیں، لہذا انہوں نے شاہ گلشن والی روایت کو فردغ دیا۔“^۹

شمال کے اس سفر کی داستان خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو یہ بات البتہ ظاہر ہے کہ شمالی ہند کے ادبی ماحول، تہذیبی فضا اور شعری اسالیب سے دلی نے بہت کچھ سیکھا ہو گا اور شائد ان کے اس طویل اور کنٹھن سفر کا مقصد بھی یہی ہو گا۔

کیا دلی نے دوسری بار بھی دلی کا سفر کیا؟ یا عہد محمد شاہی میں اس کا صرف دیوان ہی ۱۷۲۱ء-۱۱۳۲ھ میں دلی پہنچا تھا؟ اس بارے میں بھی اختلافی آراء موجود ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس زمانے کے لگ بھگ اس کا دیوان یقینی طور پر دلی پہنچ گیا تھا۔ اور اس کی مقبولیت کا عالم ہی جدا تھا۔

دلی وہ شاعر تھا کہ جس کی شاعری سے قبل ہی مغلیہ عساکر کی فتوحات دکن سے زبان کا ایک نیا لحن اپنا وجود بنا رہا تھا۔ دلی نے اس لحن کو تخلیقی سطح پر سنا اور اس کی سحر انگیزیوں سے متاثر ہوا۔ اور دلی جیسے شعری نابغہ نے اس نئے لحن کی معنویت اور اشاریت محسوس کرتے ہوئے اب دکنی کا نیا شعری باطن دریافت کیا۔

دلی کی تخلیقی کرشمہ سازی کا راز اس میں ہے کہ اس نے ادبی روایت کو اس کے صحیح مفہوم میں سمجھا، چنانچہ اگر اس کا ایک قدم دکن کی دھرتی پر تھا جو پرانی شعری روایت کی نمائندہ تھی، تو اس کا دوسرا قدم زمانہ حال کی زرخیز روایت پر تھا وہ ان دونوں منابع سے بیک وقت مستفیض ہوتا رہا۔ اور سچ تو یہ ہے کہ دلی اپنے زمانہ حال سے مستقبل کی شعری روایت کی طرف بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

دلی وہ شاعر تھا کہ جس نے بڑی جرأت کے ساتھ نئے شعری دور کا اعلان کیا۔ دیوان دلی اس بات کا اعلان تھا کہ اردو اب دکن کے حصار سے نکل کر پورے ہندوستان کی تخلیقی زبان بننے کی قوت رکھتی ہے۔

یہ دلی کا کمال تھا کہ اس نے شمالی ہند میں فارسی روایت کے مغرور علما اور شعرا کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اس نے شمالی ہند کی تہذیبی و لسانی برتری کے اوسان خطا کر دیے اور یہاں کے ادبی نظریہ سازوں کو پہلی بار یہ معلوم ہوا کہ

دکن میں اردو کی چارپانچ سو سالہ روایت کا نقطہ کمال دلی کی شکل میں سامنے آچکا ہے اور خود ان کے پاس دلی کا جواب دینے کے لیے اردو زبان کا کوئی شاعر موجود نہ تھا۔

دلی کی شاعری کی عشقیہ لے اور سرشاری اگر ایک طرف محمد قلی قطب شاہ کی روایت سے جاملتی ہے تو دوسری طرف اس پر حافظ کے انبساط و جمال کی روایات کا گہرا عکس بھی موجود ہے۔ قلی قطب شاہ کی شاعری عشق و محبت کی روایتی شاعری نہیں بلکہ یہ اس کے عشق کے ذاتی تجربے کی شاعری ہے۔ یہی بات دلی کی شاعری کا امتیاز ہے اس کے ذاتی تجربے سے عشق کا جو نقشہ بنتا ہے اس میں ذاتی جذب و انجذاب، سرور اور شادمانی و شاد کامی کی مستقل کیفیات نظر آتی ہیں، اس کی شاعری میں لپٹا ہٹ اور ترسنے کے احساس سے زیادہ بشارت اور حسن سے شادماں ہونے کی نامحتم تصویریں تیزی سے حرکت کناں ملتی ہیں۔

دکنی روایت کی شعری توانائی کا منبع عورت اور اس کا عشق ہے۔ دکنی روایت جسمانی عشق کے ہزار شیعوں، جذبوں اور شاد کامیوں سے لبریز نظر آتی ہے۔ چوں کہ اس روایت کی ساری توجہ بدنی مسرتوں کے حصول میں ہے اس لیے یہ شاعری فکر اور روح کے تجربات سے عاری ہے۔ دلی لاشعوری طور پر اس روایت کا شیدائے ہے۔ اور یہ بات بھی اپنی جگہ تسلیم شدہ ہے کہ وہ دکنی شعری روایت کا آخری بڑا شاعر تھا کیوں کہ اس کے فوراً بعد جب شاعری شمال کی جانب سفر کرتی ہے تو وہ بدن سے گزر کر روح کی طرف توجہ مبذول کرتی ہے اور شمالی ہند کی فکری روایت سے قریب ہو کر داخلی دنیا میں سفر کرنے لگتی ہے۔

دلی کی شاعری کے منظر نامہ میں ایک خواب آلود فضا کا احساس ہوتا ہے۔ اس تناظر میں نیم سکوت طاری ہے۔ ماحول میں آہستہ روی کی کیفیت جھلکتی ہے۔ دلی کے مزاج میں تیزی، اشداد اور بلند آہنگی کا دخل نہیں ہے۔ دلی کی شاعری کا منظر ایک فنیسی کی طرح سے ہے اس فنیسی میں خوش نوا سرود کا ایک آہنگ آہستہ آہستہ جاری رہتا ہے۔ پیار و محبت کی صحبتیں نظر آتی ہیں جہاں محبوب سے شب خلوت میں ”خطاب آہستہ آہستہ“ ہوتا ہے اور ”جواب آہستہ“ ملتا ہے، مگر یہ منزل اس وقت حاصل ہوتی ہے جب دلی کا عشق ظالم کو آہستہ آہستہ آب کر چکا ہوتا ہے۔

یہاں پر دلی کی ایک نمائندہ غزل درج کی جاتی ہے جس میں اس منظر نامہ کی سبک اور خاموش فضا کی کیفیت ملتی ہے۔ اس غزل کو دلی کے احساس جمال کا شاہکار کہا جاسکتا ہے:

کیا مجھ عشق نے ظالم کوں آب آہستہ آہستہ
جوں آتش گل کوں کرتی ہے گلاب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شب خلوت میں گل روسوں
خطاب آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ
مرے دل کوں کیا بے خود تری انگلیاں نے آخر کوں
کہ جیوں بے ہوش کرتی ہے شراب آہستہ آہستہ

ادا و ناز سے آتا ہے وہ روشن جبین گھر سوں
 کہ جیوں مشرق سے نکلے آفتاب آہستہ آہستہ
 ولی مجھ دل میں آتا ہے خیال یار بے پردا
 کہ جیوں انگلیاں نے آتا ہے خواب آہستہ آہستہ

ولی کو اپنی اس غزل کے آہنگ اور ماحول سے اتنا پیار تھا کہ اس نے اس بحر میں پانچ غزلیں کہی تھیں اور ان پانچوں غزلوں میں وہ خواب و خیال کی ایک دنیا عالم وجود میں لے آیا ہے۔ اس غزل کا اثر ہماری پوری شعری روایت پر چھایا ہوا ہے۔ ولی کے فوراً بعد اس غزل کی بازگشت شاہ آبرو کے ہاں ملتی ہے:

لگا ہے آبرو جگہوں ولی کا خوب یہ مصرع
 ”سوال آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ“

کلاسیکی شعرا سے آگے سفر کریں تو اس مصرع کی بازگشت جدید دور کے ممتاز شاعر فیض کی نظم ”ایک منظر“ میں بھی سنائی دیتی ہے۔

ولی کی غزلوں میں جو آوازیں سنائی دیتی ہیں ان میں ایک آواز اس کی خود کلامی کی بھی ہے۔ اس مقام پر وہ ذات کی گہرائیوں میں اتر کر اپنے آپ سے مکالمہ شروع کرتا ہے۔ ولی کا یہ مکالمہ اس کے اسلوب کی طرح سبک، ملائم اور کوئل سروں سے مرتب ہوتا ہے۔ اس میں ولی کے مزاج کی پرسکون لے کاری سنائی دیتی ہے۔ خود کلامی تو ذات میں اترنے کا عمل ہے اور یہ عمل اس وقت شروع ہوتا ہے جب انسان اپنے اندر سے ابھر کر ذات سے مکالمہ شروع کرنے لگتا ہے۔ یہ اندر ہی اندر چلنے، گم ہونے اور پھر خود کو دریافت کرنے کا عمل ہے۔ اس عمل میں مختلف مراحل آتے ہیں، ہر مرحلہ ایک نیا خیال، نیا تصور اور نیا سوال لے کر آتا ہے۔ اس میں ہلکے پھلکے خدشات کی ایک رو بھی چلتی ہے۔ وہ اپنی ذات سے کچھ خائف بھی نظر آتا ہے اور کچھ کچھ خیالات کی نشاطیہ رو سے سرور و شادماں بھی ہوتا ہے۔ وہ بہت سی انتجان، نامعلوم کیفیتوں میں گھرا ہوا بھی ملتا ہے۔ ہم یہاں جو اشعار پیش کر رہے ہیں وہ ولی کی غزل میں خود کلامی کی اسی رو کی مختلف شکلوں کو ہمارے سامنے لاتے ہیں، ان دو غزلوں کی ردیف ہے ”کیا ہووے“ اور ”کیا ہووے“ میں سوال اور امکان کی ایک دنیا ہے اور بھجوت و انبساط کی ایک شکل بھی۔ بہر حال ”کیا ہووے“ میں بہت سی ان کہی باتیں ہیں۔ وہ کوئی بھی بات مکمل نہیں کرتا، ہر بات میں تشنگی کا ایک پہلو چھوڑ جاتا ہے اور یہی اس غزل کی خود کلامی کا خاص رنگ ہے:

اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے
 ادا سوں اس قد نازک کوں دکھلاوے تو کیا ہووے
 مجھے اس شوق کے ملنے کا دائم شوق ہے دل میں
 اگر یک بار مجھ سے آکے مل جاوے تو کیا ہووے

دلی کہتا ہے اس موہن سوں پر ایک بات پردے میں
اگر میرے سخن کے مغزکوں پاوے تو کیا ہووے

اگر مجھ کن، تو اے رشک چمن ہووے تو کیا ہووے
نگہ میری کا تیرا مکھ دطن ہووے تو کیا ہووے
تری باتاں کے سننے کا ہمیشہ شوق ہے دل میں
اگر یک دم تو مجھ سوں ہم سخن ہووے تو کیا ہووے
اگر غنچہ نمں یک رات اس ہستی کے گلشن میں
دلی مجھ بر میں وہ گل پیرہن ہووے تو کیا ہووے

دلی کے ہاں مخاطب کی ایک دوسری آواز بھی ہے جس میں وہ اپنے محبوب سے مخاطب ہو رہا ہے۔ کلیات
دلی کے اوراق پر اس آواز کی ہلکی سی گونج بھی برابر سنائی دیتی رہتی ہے، یہاں اس مخاطب کے انداز میں بھی دلی کا
سبک، پرسکون اور خوش نوا اسلوب ہے۔ محبوب کو پاس بلانے میں جذبے کی ایک لے کاری موجود ہے اور راز و
نیاز کی کیفیت بھی۔۔۔:

اے رشک ماہتاب تو دل کے صحن میں آ
فرصت نہیں ہے دن کو اگر تو رین میں آ

اے گل غدار غنچہ دہن تک چمن میں آ
گل سر پہ رکھ کے شمع نمں انجمن میں آ

جن تک نازسوں مجھ پاس آ آہستہ آہستہ
چھپی باتیں ابس دل کو سنا آہستہ آہستہ

دلی کی شاعری فکر و فلسفہ کی جگہ حواس، محسوسات اور جذبات کی شاعری ہے۔ اس شاعری کے منظر نامہ
میں فطرت کا کردار بہت اہم ہے۔ زمین، آسمان، چاند، سورج، پھول، رنگ، باغ، میدان، پہاڑ اور خوش بو کے مظاہر
چاروں طرف بکھرے نظر آتے ہیں۔ دلی ان مظاہر کا ان تھک تماشا ہی ہے:

آج سر سبز کوہ وہ صحرا ہے ہر طرف سیر ہے تماشا ہے

آج ہر گل نور کی فانوس ہے کوہ و صحرا صورتِ طاؤس ہے

آج گل گشتِ چمن کا وقت ہے اے نوبہار
بادۂ گل رنگِ سوں ہر جامِ گل لبریز ہے

نکل اے دلربا گھر سوں کہ وقت بے حجابی ہے
چمن میں چل بہارِ نسترن ہے مابتالی ہے

جب سے نو خطِ گلِ رو، جلوہ گر ہے گلشن میں
سبزہ کبریا ئی ہے، رنگِ گلِ خزانہ ہے

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ کا یہ کہنا بجائے کہ دلی کی شاعری میں فلسفہ و فکر کا عنصر بے حد کم زور ہے! سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ اس کی وجہ دکنی شعری روایت سے دلی کی بنیادی وابستگی ہے اور یہ روایت فکری عنصر سے خالی تھی۔۔ دکنی شاعری کی بڑی روایت سراپا نگاری کی تھی۔ سراپا نگاری کے فن نے دلی کو بالآخر بت پرست بنادیا۔ یہ بھی روایت کا اثر تھا۔ اس روایت کا بڑا بت پرست محمد قلی قطب شاہ تھا۔ بتوں کے عشق کی اسی روایت نے دلی کو سودا مسکور کیے رکھا۔ اس رجحان سے عمر بھر مسکور رہنے کے سبب وہ صرف باہر کی دنیا کو دیکھتا رہا۔ بھری دنیا سے بصیرت کی دنیا کی طرف سفر نہ کر سکا۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے دلی کو پر 'بت پرست' کہا ہے مگر وہ صرف بت پرست، ہی نہیں 'بت تراش' بھی تھا۔ ایک بت پرست کے طور پر وہ اپنے محبوب کی اداؤں کی پرستش کرتا رہا۔ مگر اس بت پرستی سے پہلے بھی ایک منزل ہے اور وہ ہے بت تراشی کی منزل۔ بت تراشی کا یہ مرحلہ بلاشبہ کشن ہوگا۔ مگر یہ بھی یاد رہے کہ جس طرح ایک بت تراش طویل مدت تک پتھر کو تراشتا رہتا ہے اور پھر کہیں جا کر پتھر کے سینے سے ایک بت برآمد ہوتا ہے۔ یہی صورت دلی کے ساتھ پیش آئی۔ وہ بھی ایک مدت تک اپنے بت کی تراش خراش کے کام میں لگا رہا۔ فرق یہ تھا کہ اس کا بت پتھر سے نہیں لفظوں سے تیار ہو رہا تھا۔ وہ وقفے وقفے کے ساتھ اس کے منہ، ناک، لب، گیسو، سینہ اور دھار سازی میں مصروف رہا۔ اس نے ہزار شیعوں سے اس بت کو تراشا اور سینکڑوں زاویوں سے اسے دیکھا، تب کہیں جا کر اس کی بت تراشی کا کام مکمل ہوا۔ سراپا نگاری کے اس عمل میں حسن سے جو سرور و انبساط حاصل ہوتا ہے وہ دلی کی شاعری کا لازوال تجربہ بن جاتا ہے۔

اس مقام پر غور طلب بات یہ ہے کہ وہ بت تراشی کرتے کرتے جس بت کو شکل دینے میں کامیاب ہوا وہ

شمالی ہند کا بت تھا۔ جو کبھی ستم گر تھا اور کبھی مہربان۔ اس کے خدو خال شمالی ہند کے محبوب جیسے تھے:

کیا مدہوش مجھ دل کو ایندی نین ساقی نے
عجب رکھتا ہے کیفیت زمانہ نیم خوابی کا

جیوں نسیم اب لگ سبک روجی مجھے حاصل نہیں
کس طرح اس غنچہ بند قبا کو وا کروں

بخشنا ہے تری نین نے کیفیتِ مستی
تجھ مکھ نے خبردار کیا بے خبری کوں

ایسے نصیب میرے کہاں ہیں دلی کہ آج
اس گل بدن کوں اپنے گلے ہار کر رکھوں

بک جام میں دو جگ کو کرے مست و بے خبر
تیری نین کا عکس پڑے گر شراب میں

جو ہے ترے بدن میں رنگ و خوبی
کہاں یہ رنگ، یہ خوبی کلی میں

کیفیتِ بہار ادا تب سوں ہے
وہ مست ناز جب ستی مست شراب ہے

دیکھنے کوں سیر نہیں ہوتا دلی
مدعا اس کا کنار و بوس ہے

مگر ہندوستان کے جنوب میں پیدا ہونے کی وجہ سے دلی سانولے رنگ سے بھی مسکور رہا۔ چنانچہ اس کی غزل میں جنوب کا بت بھی موجود ہے۔ دراصل وہ شمال اور جنوب کے دورا ہے پر کھڑا تھا اور حسن کے یہ دونوں روپ اس کے قلب و نظر کی رونق بن رہے تھے۔ ہندوستان کی مقامی روایت سے بننے والا آخری بت دلی ہی نے

تراشا تھا۔ شمالی ہند کی شعری روایت کے غلبے سے یہ بت ایسا مغلوب ہوا کہ دوبارہ اپنے خدو خال نہ دکھاسکا:
 مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
 تک مہر کے پانی سوں تو آگ بجھاتی جا
 اس رین اندھاری میں مت بھول پڑوں تس سوں
 تک پاؤں کے جھانجھر کی جھنکار سناتی جا
 تجھ کھ کی پرستش میں مگنی عمر مری ساری
 اے بت کی بہن ہاری تک اس کو پہچاتی جا
 تجھ نیہ میں دل جل جل جوگی کی لیا صورت
 یک بار اے موہن چھاتی سوں لگاتی جا

چلنے میں اے چنچل ہاتی کوں لجاوے توں
 بے تاب کرے جگ کوں جب ناز سے آوے توں
 یک بارگی ہو ظاہر بے تابی مشاقاں
 جس وقت کہ غمزے سوں چھاتی کوں چھپاوے توں
 لوئی فلک کھ میں انگشتِ تحیر لے
 جب پاؤں نزاکت سے مجلس میں نچاوے توں

مختلف نقادوں نے ولی کو اپنے اپنے زاویہ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس کے شعری رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے ان رجحانات کو تنزیہی اور تجریدی کہتے ہیں^{۱۲} ولی کے عشق یا حسن کے تصور کو تنزیہی قرار دینے کے پیچھے شائد یہ پس منظر تھا کہ ولی کی شخصیت کے گرد صوفیانہ حصار کھنچا ہوا تھا اگر ولی کے تصور حسن کی کیفیات کو غیر مجرد کہا جائے تو ان کو مجازی عشق قرار دیا جاسکتا ہے اور اس طرح سے ان کے گرد کھنچا ہوا صوفیانہ حصار مخدوش ہونے لگتا ہے، لہذا ڈاکٹر سید عبداللہ نے ولی کے تصور حسن کو تنزیہی قرار دیا ہے اور اسے پناہ دلوادی ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ولی حسن کی زندہ کیفیات اور حیات کا شاعر ہے۔ اردو میں ایسے شاعر کم ہی ملتے ہیں کہ جن میں ولی سے بڑھ کر حسن کی جسمانی کیفیات و حیات کے اشعار ملتے ہوں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ولی کے ہاں بادہ نوشی کا ذکر بھی عام شاعری کی طرح روایتی ہے تو کیسا رہے گا؟ مگر ہم جب ولی کی غزل میں ”بے پرنگال“ کے نئے اور ذائقے کی لذات سے آشنا ہوتے ہیں تو چونک جاتے ہیں۔ اس کے تمام شعروں کو تو روایتی کہہ لیں گے مگر ”بے پرنگال“ کے ذائقے کہاں لے جائیں گے۔ یاد کیجیے قدرت اللہ شوق نے ولی کے بارے میں کہا تھا کہ ”مزاج آزادانہ اور مشرب رندانہ“ رکھتا تھا۔^{۱۳}

تری انکھیاں دسیں مجھ یوں یہ مست
پیا گویا شراب پرنگالی

جو کیفیت یہ مستی کی تجھ انکھیاں میں ہے ظالم
نہیں دو رنگ دو مستی شراب پرنگالی میں

دلی تجھ شعر کوں سنتے ہوئے ہیں مست اہل دل
اثر ہے شعر میں تیرے شراب پرنگالی کا

اردو کے وہ نقاد جو دلی کے کلام کی صوفیانہ تعبیر کرنے پر اصرار کرتے ہیں وہ تصوف کا لباس تیار کرتے ہیں۔ اور صوفیانہ اصطلاحات، خیالات و تصورات کا ایک جامہ صوف تیار کر کے اسے پہنا دیتے ہیں۔ وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ اس جامہ صوف کے اندر ایک باجمال شاہد حسن ہے۔

دلی کی شاعری میں عرفان کی تلاش بھی تقریباً بے سود ہے۔ اس کے تخلص اور صوفیانہ پس منظر سے دھوکہ ہو سکتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے ہاں ذات کا وہ عرفان نہیں ہے جسے اہل دل کے عرفان سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

دلی کے ساتھ ظلم یہ ہے کہ اس کے خاندانی پس منظر کی روشنی میں اسے عشق حقیقی کی اصطلاحوں میں مقید کیے جانے کی روایت موجود رہی ہے۔ جیسے بہ قول نور الحسن ہاشمی، دلی کا عشق محض مجازی عشق ہے اور یہ عشق حقیقی کے سفر کی پہلی منزل ہے۔^{۱۲} وہ سمجھتے ہیں کہ دلی کی ساری شاعری وحدت الوجودی اثرات سے مملو ہے اور حسن کے سارے مظہر محض مجازی ہیں اس کا مطلب یہ ہے کہ دلی صرف صوفی شاعر ہے۔ نور الحسن ہاشمی کے نقطہ نظر سے یہ لگتا ہے کہ وہ دلی کو محض شاہد حسن سمجھنے پر قناعت کرتے ہیں اور شاہد کا کام محض مشاہدہ حسن ہے قلب کی کیفیات کا اظہار نہیں کیا۔ کیا یہ دلی کو محدود کر دینے کی کوشش نہیں؟ کیا بہتر نہیں کہ ہم یہ سمجھیں کہ وہ ایک شاعر تھا، عاشق مزاج تھا اور تہذیبی روایت کے طور پر تصوف کا پیر تھا اور حسن کی کیفیات اس کے لیے محض مجرد نہیں تھیں۔

بہتر یہ ہے کہ ہم اسے بطور صوفی کے نہیں بطور شاعر کے سمجھنے کی کوشش کریں، جس کا سینہ حسن و عشق، مظاہر کائنات اور دھرتی کی محبت سے بھرا ہوا ہے اور وہ نہایت صاحب ذوق انسان معلوم ہوتا ہے۔ اس کے ہاں بلند جمالیاتی احساسات ہیں۔

وحدت الوجودی صوفیا کے بارے میں ہم یہ جانتے ہیں کہ وہ حیات و کائنات کے وسیع مظاہر کا تجربہ کرتے ہیں اور پھر اکثر ان کی توجہ کامرکز ان کا کوئی مرغوب مظہر بن جاتا ہے اور اسی مظہر کے حوالے سے وہ ذات حقیقی کا ادراک کر کے صوفیانہ عرفان کی دولت سے غنی ہو جاتے ہیں۔ دلی کی شاعری کو اس پہلو سے بھی پرکھنا چاہیے اور

اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ کیا وہ حسن کی تاب ناکوں سے کوئی صوفیانہ عرفان حاصل کرتا ہے اور نتیجتاً اس عرفان کی دولت کا اظہار بھی کرتا ہے یا نہیں؟ یا پھر حسن اس کے لیے محض ایک شعری اور جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس مسئلہ کو اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ولی کے ہاں اس صوفیانہ عرفان اور وجدان کی کمی ہے کہ جس سے صوفیا کی جماعت کو وحدت الوجودی تجربہ حاصل ہوتا ہے۔

یہاں پھر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ولی کے ہاں صوفیانہ اظہار بالکل نہیں ہے۔ اگر یہ اظہار موجود ہے تو یہ کس سطح پر ہے اور اس کا شاعر کی ذات سے کیا تعلق ہے۔ اور شاعر کی ذات کس حد تک اس اظہار میں حرکت کناں نظر آتی ہے؟

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ ولی کے ہاں صوفیانہ اظہار ایک سطح تک موجود ہے جس کی کئی مثالیں نور الحسن ہاشمی کے مختصر کتابچے ”ولی“ میں دیکھی جاسکتی ہیں یا خود کلیات ولی کا مطالعہ اس اظہار کے نمونے پیش کر سکتا ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ولی کے صوفیانہ پس منظر کے باوجود ان میں عرفان کی گہرائی نہیں ہے اور شاعر کی ذات کما حقہ طور پر اس اظہار میں متحرک نہیں ملتی۔ اس اظہار میں ولی کے تخلیقی تجربے میں اندورنی آنچ، حرارت اور حساسیت بھی نہیں ملتی، صاف طور سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک روایتی طرز اظہار ہے۔ یہ صوفیانہ اظہار شعری روایت کے طور پر ہے اور شاعر نے اپنے عہد کی تہذیبی روایت کے مطابق اس طرز شعری کو اختیار کیا ہے۔ وہ جو کہا جاتا تھا کہ ”تصوف برائے شعر گفتن خوب است“ ولی کے ہاں بھی اسی قسم کا ماجرا ہے۔ وہ انسانی حسن و جمال کو دیکھ کر، فطری طور پر عام انسانوں کی طرح اپنا انبساط ظاہر کرتا ہے۔ یہ حسن اسے مسرت و سرشاری کی کیفیات سے نوازتا ہے۔ ولی اس دنیاوی حسن کا شاہد نظر آتا ہے وہ اس حسن کے ماورائے کسی اور بڑی حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اس کا فکر حسن کی سرشاریوں سے بلند ہو کر کسی مابعد الطبیعیاتی سمت کی طرف بڑھتا ہوا نہیں ملتا اور اگر کسی مقام پر ہم کسی ایسی کیفیت سے متصادم بھی ہیں تو یہ محض روایتی ہے۔ اس کی کلیات میں اسی نوعیت کے روایتی تجربات کی تعداد بھی محدود حد تک ہی ہے۔ اور جہاں تک اس کے ہاں دنیاوی حسن و جمال کا تعلق ہے تو ڈاکٹر محمد صادق کے قول کے اس کی کلیات کا تین چوتھائی حصہ اس سے بھر پڑا ہے^{۱۵}

ہر عہد اپنی ذات میں کچھ ایسی خصوصیات رکھتا ہے جو صرف اسی عہد کے تخلیقی باطن کی دریافت ہوتی ہے۔ جس میں اس عہد کے شعری، لسانی اور تہذیبی تجربے کا ادراک موجود ہوتا ہے۔ اس عہد کا بڑا اور نمائندہ شاعر وہی ہو سکتا ہے جس کے ہاں اس عہد کے تخلیقی باطن کا شعور سب سے زرخیز ہوتا ہے۔ ایسا شاعر بہ خوبی طور پر جانتا ہے کہ اس کا عہد ادبی روایت کی کن سستوں میں آگے بڑھ سکتا ہے اور روایت میں کس حد تک توسیع کے امکانات موجود ہیں۔ اس حوالے سے جب ہم ولی کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اپنے عہد میں ولی ہی وہ واحد شاعر تھا جو اس عہد کے تخلیقی باطن کا وسیع تر شعور رکھتا تھا۔ اور ولی کہ ایک روایت ساز شاعر تھا اپنے طور پر خود ایک بڑی روایت بن گیا، ولی وہ شاعر تھا کہ جس نے مغلوں کے زوال سے کچھ پہلے اردو غزل کو ایک نئی کلیت عطا کی تھی۔ ولی سے پہلے دکنی دور میں مقامی مزاج، روایت اور شعور کے حوالے سے غزل کا ناظر محدود تھا۔ اگر میں یہاں مختصر قیس

رازی کے اس قول کا حوالہ دوں کہ غزل کے معنی عورتوں سے باتیں کرنا ہے تو اس کا انطباق دکنی غزل پر ہو سکتا ہے مگر وہ جو کہا گیا ہے کہ غزل کا ایک اور مفہوم وہ بھی ہے کہ جس میں زخمی ہرنی کی دردناک آواز کا ذکر کیا گیا ہے، یہاں دکنی غزل اس درد اور سوز کے تجربے سے دور تھی اسی لیے ہم نے کہا کہ دکن میں غزل کلیت کے ساتھ موجود نہ تھی۔

دلی کے عہد کے بعد سے اردو غزل اپنی کلیت کی تلاش کرتی ہے اور اس تلاش کا حاصل سراج اور نگ آبادی میں نظر آتا ہے، جو تحیر، عشق اور جنون کے ایک ایسے تجربے کی بنیاد رکھتا ہے کہ جس کا وجود، اردو غزل میں موجود نہیں تھا، دلی کے بعد سراج اور نگ آبادی ہی اس روایت کا بڑا شاعر تھا۔

دلی وہ شاعر ہے جو شمالی ہند اور دکن کے دورا ہے پر کھڑا ہے۔ شمالی ہند کی فارسی روایت اسے چکا چوند کر رہی ہے۔ اور دکن کی مقامی عشقیہ روایت اسے اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ وہ شمال کی فارسی روایت کی شعری تاب نکیوں سے اثر پذیر ہو تا رہا مگر اس کا مقامی شعور مغلوب نہ ہو سکا۔ جنوب کی شعری روایت کے آخری بڑے شاعر نے مقامی شاعری کے حسن کو اپنی غزل میں اس طور پر مرتعش کیا کہ اس کی جلوہ افروزی آج بھی اس کی غزل میں موجود ہے۔ دلی دکن کے لوک حسن، لوک عشق اور لوک کرداروں کا آخری شاعر بھی تھا۔ شمال کے تہذیبی اور ادبی غلبہ کے ساتھ یہ روایت غزل سے معدوم ہو جاتی ہے اور دلی کے بعد غزل زمینی تجربے اور طرز احساس سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو جاتی ہے۔

حوالے

۱۔ ابراہیم زبیری، بساتین السلاطین، بہ حوالہ فیضان دانش، کلام دلی کا فنی اور لسانی جائزہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی۔ ۱۹۷۳ء، پنجاب یونیورسٹی لاہور، لاہور)

۲۔ ڈاکٹر محمد صادق، ”دلی“، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند ڈاکٹر وحید قریشی، مرتب: (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب ۱: ۵۲۸

۳۔ عبدالستار صدیقی، ”دلی کی زبان“، کلیات دلی نور الحسن ہاشمی، مرتب: (لاہور: الو قار، ۱۹۹۶ء) ۶۲

۴۔ دلی کا سن وفات متعین کرنے میں بنیادی کردار اس قطعہ شاعر کا ہے جو جامع مسجد بمبئی کے کتب خانہ سے مولوی عبدالحق کو دستیاب ہوا تھا۔ یہ قطعہ دیوان ہے۔ دلی کے ایک نسخے میں درج ہے جس کا سن کتاب ۱۱۵۱ھ قطعہ درج ذیل ہے:

مطلع دیوان عشق سید ارباب دل
سال وفات خرد از سر ایہام گفت
دلی ملک سخن صاحب عرفاں دلی
یار پناہ دلی ساقی کوثر دلی

قطعہ تاریخ سے سال وفات ۱۱۵۹ھ/۱۷۰۷ء لکھا ہے۔

اس قطعہ کے شاعر محمد حسن مفتی تھے۔ جس کا ثبوت شاہد جیبہ الدین علوی گجراتی کے سلسلے کے بزرگ سید حسینی علی کی خانہ دانی میاں میں ملا تھا (تذکرۃ الوجیبہ ص ۲۰۰)

ڈاکٹر جمیل جالبی، مولوی عبدالحق کی تحقیق کو قبول نہیں کرتے، ان کا کہنا یہ ہے کہ ۱۷۰۷ء-۱۱۱۹ھ کے بعد بھی دلی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے۔ ان کے فراہم کردہ شواہد کے مطابق دلی کا سال وفات ۱۱۳۲ھ / ۱۷۲۰ء کے بعد اور ۱۱۳۸ھ / ۱۷۲۵ء سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ (تاریخ ادب اردو، جلد اول، ص ۵۳۸) مزید وضاحت کے لیے دیکھیے: دلی گجراتی، مضامین اخترمیاں جوٹا گڑھی، دکنی ادب کی تاریخ، دلی اور بنگ آبادی، کلیات دلی مرتبہ نور الحسن ہاشمی تذکرہ الو جیہد اور تاریخ ادب اردو۔ ۱۷۰۰ء تک جلد چہارم میں ڈاکٹر سیدہ جعفر کا مقالہ ”دلی“۔

- ۵۔ ظہیر الدین مدنی، دلی گجراتی (بمبئی: انجمن اسلام ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ۱۹۷۴ء) ۷۰
- ۶۔ میر، نکات الشعرا عبادت بریلوی، مرتب: (لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء)
- ۷۔ قدرت اللہ شوق، طبقات الشعرا ثار احمد فاروقی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء) ۵-۶
- ۸۔ ڈاکٹر محمد صادق، ”دلی“ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (لاہور: شعبہ تاریخ ادبیات پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب، جلد اول، ۵۳۲
- ۹۔ حسن الرحمن فاروقی، شعر شورا نگین (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۴ء) جلد سوم: ۹۲
- ۱۰۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، دلی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۲
- ۱۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”دلی کی غزل“ دلی تحقیقی و تنقیدی مطالعہ محمد خاں اشرف، مرتب: (لاہور: مکتبہ میری لاہوریری، ۱۹۶۵ء) ۶۷
- ۱۲۔ ڈاکٹر عبداللہ، دلی سے ۱۸
- ۱۳۔ شوق، طبقات، ۵
- ۱۴۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، دلی (دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء) ۱۹-۲۱
- ۱۵۔ ڈاکٹر محمد صادق ”دلی“، تاریخ ادبیات، جلد اول، ۵۳۷

سراج اور نگ آبادی (م ۱۶۶ء) دکنی روایت کا آخری بڑا شاعر

دلی کی حیثیت سترھویں صدی میں اس تناور درخت کی سی ہے کہ جس کے سائے میں کسی بیڑ پودے کے پھلنے پھولنے کے امکان کم کم ہی نظر آتے ہیں۔ دلی دکنی روایت کو جس مقام تک لے آیا تھا اس سے آگے اب کوئی نیا شعری تجربہ بہت دشوار معلوم ہوتا تھا۔ دکنی ادب کی تاریخ میں دلی کی شاعری کو پڑھتے ہوئے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دلی پر دکنی روایت کی تکمیل ہو گئی ہے اور اب اس کے بعد کسی بڑے شاعر کا پیدا ہونا بہ ظاہر ممکن نہیں۔ سترھویں صدی کے آخر میں جب اورنگ آباد کے نوجوان شاعر سراج نے اپنا شعری سفر شروع کیا تو اسے ادبی افق پر ہر طرف دلی ہی چھایا ہوا نظر آ رہا تھا۔ اس کے لیے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ دلی کی موجودگی میں وہ اپنے انفرادی رنگ کی تشکیل کیوں کر کر سکے گا۔ اور اپنے آپ کو دلی کے نہایت غالب اور قوی اثرات سے کس طرح محفوظ رکھ سکے گا۔ چنانچہ سراج نے جو شاعری کی اس پر دلی کے اثرات بھی ہیں اور اس کی انفرادی صلاحیت بھی موجود ہے۔

سراج ادبی تاریخ کے اس مقام پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں دکنی روایت کے دھارے میں شمال کی فارسی روایت کا دھارا مل رہا ہے۔ درحقیقت سراج ان دونوں روایتوں کا سنگم نظر آتا ہے۔ اورنگ آباد کی مغلیہ روایت میں پروان چڑھنے والا شاعر اپنے مقامی وجود میں تیزی کے ساتھ شمال کے اثرات کو جذب کر رہا تھا۔ اور یہ ان ہی اثرات کا نتیجہ تھا کہ سراج کی شاعری دکنی شعری روایت میں توسیع کرتی ہے اور اس توسیعی عمل سے سراج ایک امتزاجی رنگ سخن کو تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ سراج کی شاعری پرانے دکنی مزاج کا اظہار کرتے ہوئے بھی شمالی ہند کے شعری مزاج کے قریب تر نظر آتی ہے۔ اس جگہ دلی اور سراج کے درمیان کچھ فرق بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ دلی کے ہاں فارسی روایت کے غلبہ کے باوجود دکن کے مقامی رنگ بہت نمایاں رہتے ہیں۔ اس کی شاعری واضح طور پر دکنی مزاج کی مظہر معلوم ہوتی ہے۔ سراج کی شاعری میں دکنی ثقافت کی بوباس دلی کے مقابلہ میں ماند پڑ جاتی ہے۔ مقامی رنگ تیزی سے غائب ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ تاریخ کے طویل عمل سے جو نتائج برآمد ہوئے تھے سراج کی شاعری اس کا ایک نمونہ ہے۔ سراج نے ابتدائے شعور سے دکنی روایت کو پس پا ہوتے دیکھا تھا۔ اس حوالے سے سراج کی شاعری کو دکنی روایت کی پس پائی کا ایک نمونہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

سراج کی شاعری میں جو چیز ہمیں نمایاں طور پر نظر آتی ہے وہ دلی کی روایت ہے۔ خاص طور پر محبوب کے

اوصاف بیان کرنے میں وہ ولی کا مقلد معلوم ہوتا ہے۔ محبوب اور محبوب سے وابستہ جو جمالیاتی رنگ ولی کی شاعری میں ملتے ہیں وہ اتنے گہرے اور موثر تھے کہ ولی کے بعد کی نسل ان سے متاثر ہوئے بغیر آگے نہ بڑھ سکتی تھی۔ یہ رنگ دکنی روایت کی وراثت بن چکے تھے 'سراج' اور اس کے عہد کے شاعر بھی ان جمالیاتی رنگوں سے متاثر رہے۔ ان کے ادبی حافظہ سے یہ رنگ بار بار مرتعش ہوتے ہوئے ملتے ہیں۔ 'سراج' کے اشعار میں ولی کا ادبی سایہ برابر محسوس ہوتا ہے۔ یہ غزل دیکھیے جس کے عقب میں ولی کی آواز صاف طور پر سنائی دے رہی ہے:

خاتہ زیں میں جب سوار ہوا	صید دل خود بخود شکار ہوا
جس کوں ہے آرزوئے دامن یار	غم کی آتش میں جل غبار ہوا
دام زلفِ سنگبرِ صیاد	عاشقوں کے گلے کا ہار ہوا
لذتِ ہجر گلبدن ہے جسے	رگِ گل اس کے دل میں خار ہوا
دیکھ کر حسنِ گل فریب ترا	عندلیبِ چمنِ ثار ہوا
اس کوں ہے نوکِ خارِ تارِ کفن	جو شہیدِ نگاہِ یار ہوا
دل کوں لازم ہے مرہمِ دیدار	زخمی تیغِ انتظار ہوا
سیر ہے ہم کوں باغِ حسرت کا	داغِ دل رشکِ لالہ زار ہوا

کیوں نہ جل جاوے گھر خرد کا سراج

عشق و دل پنبہ و شرار ہوا

"کلیاتِ سراج" کا جائزہ لیں تو ایسے اشعار کثرت سے مل سکتے ہیں جن میں ولی کے رنگ 'اسلوب' لب و لہجہ اور طرزِ احساس کی شکلیں موجود ہیں۔ "کلیاتِ سراج" کے اور اق پر ولی ایک گھنے سائے کی طرح سے موجود ملتا ہے:

اے شوخ جب سوں دیکھا تیرا دو قدِ موزوں
 گلزار میں ہوا ہے ہر سروِ بیدِ مجنوں
 حیران و خنجر ہے گلزار میں ہمیشہ
 نرمس نے جب میں دیکھی تیری دو چشمِ مے گوں
 تجھ زلفِ عنبریں نے اور لالِ لب نے تیرے
 لشکر پہ دین و دل کے مارے ہیں مل کے شبِ خوں

دیکھنا تجھ رخ کا اے سرمایہٴ عمرِ ابد
 تشنہٴ دیدار کوں آبِ بقا میں کم نہیں

قمری دل پر نگاہ لطف میں یک بار دیکھ
اے گلستان ادا کے خوش ادا شمشاد سن

جب سیں وہ مخمور چشم نیم خواب آتا نہیں
مجلس عشاق میں جام شراب آتا نہیں

دلی کے دور تک دکنی شاعری کے اوراق پر مسرت و شادمانی، شگفتگی اور کیف و طرب کا منظر نامہ دیکھا جاسکتا ہے۔ دکنی شاعری کی یہ روایت جو ہمہنی دور میں قائم ہوئی تھی اور جس کے ابتدائی نقوش مشتاق، لطفی اور فیروز کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ عہدِ دلی تک یہ روایت مستحکم رہتی ہے۔ اس کارنگ اسی طرح سے خارجیت کی طرف مائل رہتا ہے۔ مگر دلی کے بعد سراج کی شاعری میں دکنی ادب کا نشاطیہ رویہ تبدیل ہونے لگتا ہے اور ہم سراج کے ہاں ایک حزنِیہ اور ادا اس لے سننے لگتے ہیں جس کے سرچشمے اس کے جذبِ دروں میں تھے۔ سراج کے ساتھ ہی شعری منظر نامہ بدلتا ہے اور صدیوں کے بعد دکنی شاعری داخلیت کی ایک نئی دنیا کا تجربہ کرتی ہے۔

بارہ برس کی عمر سے گھربار چھوڑ کر صحرا نوردی اور دشت پیائی شروع کر دینے والے شاعر کے قلب و نظر میں جنون، وحشت اور دشت نوردی کے منظر نظر آنے لگتے ہیں۔ شاہ برہان الدین غریب کا مزار ان ایام میں اس کی روحانی پناہ گاہ تھی جہاں پہنچ کر اُسے سکون نصیب ہوتا تھا۔

سراج کی غزل میں ہجر و فراق کے تجربے کثرت سے ملتے ہیں۔ ان تجربات کے پس منظر میں اس کا ذاتی عشق بھی موجود ہے اور شمالی ہند کی غزل کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ دکنی غزل کو پڑھتے پڑھتے جب ہم سراج کی غزل پر آکر رکتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ دکنی غزل تبدیلیوں سے گزرتے ہوئے اب غم و یاس کی منزلوں میں آگئی ہے۔ جہاں سراج کی غزل ہجر و فراق کے کرب اور اندوہ کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے:

اگن میں ہجر کی جلتا ہوں میں سدا جاناں	زلال وصل سیں یہ آگ آجھا جاناں
بارشِ آبِ اشک ہے درکار	داغِ ہجراں کے بیج بوتا ہوں
جدائی میں تری اے لالہ رخسار	جگر پر داغ کی گل کاریاں ہیں
ترے بن آج شب کیوں کر کئے گی	مری آنکھوں میں پلکیں آریاں ہیں
جدائی میں تری اے سرو قامت غم کے داغوں میں	جگر کے باغ میں لالہ کے تختے لہلہاتے ہیں
ہجر کی شب میں نہیں ہے تاب و طاقت اے سراج	کون سادن ہے کہ جس میں لالہ وزاری نہیں
ترے فراق میں اے جان، جان جاتا ہے	شتاب کہ نیٹ بے قرار جاتا ہے
برہ دکھ سنگ ہے شیشے پہ دل کے	کسی پر حق نہ دے بار جدائی
ہجر میں اس راحتِ جاں کی سراج	زندگی سے جی مرا بے زار ہے

اب وہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں دکن کا نغمہ غم بلند ہوتا ہے۔ نالہ زاری اور سوز گداز کی کیفیات شمالی ہند کی فارسی غزل کی یاد دلاتی ہیں۔ یہ مقام وہ ہے جہاں سراج کی غزل دکنی روایت میں ایک نئے باب کی توسیع کرتی ہے اور دکنی غزل کی سرحدیں شمالی ہند کی غزل سے جاملتی ہیں:

اے سراج اس شعلہ رو سیں جا کے بول	ہے جگہ میں آتش غم شعلہ زن
گھٹا، غم، اشک پانی آہ بجلی	برستا ہے عجب برسات تم بن
اشکِ خونیں ہے شفق آج مری آنکھوں میں	سانجہ پھولی ہے ترے باج مری آنکھوں میں
سراج اس شعلہ رو کے سوز غم میں	جلا ہے، اہل عالم جانتے ہیں
جس طرف کوں اضطراب درد میں جاوے سراج	اس زمیں میں شعلہ غم پیشوا محکوں ملے

سراج کے ساتھ ہی دکنی شاعری کے افق پر صوفیانہ رنگ بھی نظر آنے لگتے ہیں۔ گو لکنڈہ اور بیجاپور کی غزل نے صوفیانہ رنگوں سے اپنا دامن بچائے رکھا تھا۔ اس غزل نے اپنا تعلق انسان اور انسان کے عشق تک محدود رکھا تھا۔ جب کہ سراج کے ہاں شمالی ہند کی روایت کی طرح یہ عشق بلند ہو کر عشق حقیقی کی صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ اس طرح سے سراج نے اپنے تخلیقی عمل میں اپنا ذہنی رشتہ دکن سے زیادہ شمالی ہند کی روایت سے استوار کیا تھا۔ اس نے غزل میں وہی سفر اختیار کیا جس پر شمالی ہند کے شعر اصدیوں سے سفر کر رہے تھے۔ یہ عشق مجازی سے عشق حقیقی کا سفر تھا۔ سراج اسی رستے کا شاعر تھا۔ سراج کے ان شعری تجربوں سے دکنی غزل کی صدیوں پرانی تہائی ختم ہوتی ہے اور اردو غزل نئی تخلیقی وسعتوں میں سانس لینے لگتی ہے۔

صوفیانہ روایت میں زبردست وجدانی کیفیات اور جذب و مستی کے تجربوں کو بیان کرتی ہوئی یہ غزل صوفیانہ شاعری کی روایت میں لازوال حیثیت رکھتی ہے۔ دکن کی سر زمین نے کئی صدیوں تک صوفیانہ شاعری کا تجربہ نہیں کیا تھا۔ سراج کی یہ غزل صدیوں کے ان تجربوں کی کمی کو پورا کرتی ہے:

خبر تخمیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی	نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
شبہ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباس برہنگی	نہ خرد کی بجیہ مگری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی
کبھی مست غیب میں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا	مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہو سوہری رہی
نظر تغافل یار کا گلہ کس زباں میں بیاں کروں	کہ شراب صد قدح آرزو خم دل میں تھی سو بھری رہی
دو عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیادرس نسخہ عشق کا	کہ کتب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تو نہی دھری رہی
ترے جوش حیرت حسن کا اثر اس قدر میں یہاں ہوا	کہ نہ آئینہ میں رہی جلا نہ پری کوں جلوہ مگری رہی

کیا خاک آتش عشق نے دل بے نوائے سراج کوں

نہ خطر رہا نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

سراج کی مثنوی ”بوستان خیال“ بھی اس کی غزل کی طرح اہم سمجھی جاتی ہے۔ یہ مثنوی اس کے ذاتی عشق

کا قصہ ہے۔ صاف ستھری زبان، بحر کی سلاست اور روانی اور وارداتِ قلب کے سچے بیان کے باعث یہ مثنوی پر تاثیر سمجھی جاتی ہے۔ اس مثنوی میں مناظرِ فطرت کے نقشے بھی بہت فطری انداز میں بنائے گئے ہیں۔ سراج کو بیانیہ انداز پر بہت قدرت حاصل ہے۔ وہ ہر قسم کے مضامین بہت آسانی سے منظوم کرتا چلا جاتا ہے۔ زبان و بیان کی صفائی کے اعتبار سے ”بوستانِ خیال“ کو اردو کی اولیں مثنویوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سراج انسانی نفسیات کو سمجھنے میں بڑا ماہر ہے۔ وہ واقعہ نگاری پر بھی یکساں طور پر مہارت رکھتا ہے۔

تاریخ کا عمل

اٹھارھویں صدی کا ہندوستان

(۱)

اٹھارھویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے سیاسی منہج پر ہمیں مختلف علاقوں میں مختلف باغی طاقتیں ملتی ہیں جو آنے والے ایام میں دلی کی مرکزی حکومت سے نکرانے کے لیے تیاری میں مصروف ہیں۔ یہ طاقتیں طویل عرصہ کی جدوجہد کے بعد اپنی گروہی پہچان کروانے میں کامیاب ہو چکی ہیں۔ ایک مشترکہ عنصر ان تمام طاقتوں میں یکساں طور پر موجود ہے اور وہ یہ کہ ان طاقتوں کی اصل اساس پیشہ ور کسانوں اور زمینداروں پر مشتمل ہے۔

یہ اٹھارھویں صدی کے ربع سوم کا ذکر ہے جس میں ہندوستان کا سیاسی نقشہ بہت حد تک بدل چکا تھا۔ اب جنوب میں مرہٹے اور شمال میں جاٹ اور سکھ مغل سلطنت کے علاقہ جات پر مسلسل قابض ہو رہے تھے۔ مغل سلطنت کی عدم فعالیت کے سبب ان طاقتوں کو زیر کرنا مشکل ہو گیا تھا اور ہر ٹکڑاؤ کے بعد ان سے مناسب سمجھوتہ کر لینے ہی میں عافیت سمجھی جاتی تھی۔ درحقیقت اس عہد میں مغلوں کی عسکری توانائی ختم ہو رہی تھی اس لیے ہر تصادم سے گریز، پس پائی اور عافیت کوشی کو دستور کے طور پر اپنایا گیا تھا۔

سترھویں صدی کے نصف آخر میں جنوب کی جس قوم نے سب سے پہلے سلطنت دلی کو لٹکا راہ مرہٹہ قوم تھی۔ مرہٹے کون تھے؟ ان کے عزائم کیا تھے؟ ان کا کردار کیا تھا؟ اور وہ دلی کے لیے خطرہ کیوں بن گئے تھے۔ ان سب باتوں کو جاننے کے لیے ماضی کی تاریخ کا ایک مختصر سا سفر کیجیے۔

مرہٹوں کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہنا صحیح ہے کہ انہوں نے جنوبی ہند میں پہلی بار اپنی علیحدہ مملکت کے قیام کے لیے سخت جدوجہد کی تھی۔ ان کی طاقت کسی ایک مقام پر مرکوز نہیں تھی وہ پورے مرہٹاؤہ میں پھیلی ہوئی تھی۔ وہ مغلوں کی طرح آنے سے سانسے آکر مقابلہ کرنے سے گریز کرتے تھے۔ ان کی جنگی قابلیت گوریلا کارروائیوں میں تھی۔ اس لیے وہ اپنے تھوڑے سے نقصان کے ساتھ مغلوں کو کافی نقصان پہنچانے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ مغلیہ حکومت کے لیے ان کا وجود دکن میں ایک مستقل اور یقینی خطرہ تھا۔ چنانچہ اس طاقت کے خلاف عالمگیر کو دکن میں قیام کر کے تقریباً ربع صدی تک لڑنا پڑا۔ مرہٹوں کے کردار میں مضبوطی اور ارادے میں بھرپور

عزم تھا۔ وہ بدترین موسموں، دشوار جگہوں اور کٹھن حالات میں لڑنے کی پوری پوری قابلیت رکھتے تھے۔ ان کے بارے میں یہ کہنا کہ عالمگیر ان کی طاقت کا اندازہ نہیں لگا سکا تھا درست نہیں ہے۔ وہ بار بار دیکھ چکا تھا کہ ہر شکست کے بعد وہ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور پہلے سے بھی زیادہ عزم سے لڑنے لگتے ہیں۔ مغل سردار ان مستقل جنگوں سے خود عاجز آگئے تھے۔ دلی سے دور رہ کر برس برس تک ایک انتہائی دلیر اور پر عزم قوم سے لڑتے رہنا کوئی آسان کام نہ تھا۔

عالمگیر کی بادشاہت کے ابتدائی برسوں میں دکن کے نئے صوبہ دار شائستہ خان نے ۱۶۶۰ء میں مرہٹوں کو پونا سے مار بھگایا تھا۔ مگر ۱۶۶۳ء میں مرہٹہ سردار سیواجی ۵۔ اپریل کی رات کو پونا میں خاموشی سے داخل ہوا اور اس نے شائستہ خان کی خواب گاہ پر حملہ کیا۔ جس میں شائستہ خان کی بیوی ایک بیٹا اور بہت سے سپاہی مارے گئے تھے۔ جنوری ۱۶۶۳ء میں سیواجی نے تجارتی بندر گاہ سورت اور حجاج کے جہازوں کو لوٹ لیا۔ ۱۶۷۰ء میں سیواجی نے سورت شہر کو دوبارہ لوٹا جس سے اس کی تجارت برباد ہو کر رہ گئی۔

ان واقعات کے نتیجے میں دلیر خان اور جے سنگھ کو عالمگیری احکامات کے تحت سیواجی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا گیا۔ سیواجی نئی فوجی مہمات کا سامنا نہ کر سکا اور مفاہمت پر مجبور ہوا۔ مغلوں کی اطاعت قبول کرنے کے بعد اسے آگرہ کے جشن میں طلب کیا گیا۔ ۱۶۵۸ء میں سیواجی اور اس کے بیٹے کو بیخ ہزاری منصب عطا ہوئے۔ سیواجی زیادہ مدت تک مغلوں کے ساتھ معاہدہ قائم نہ رکھ سکا اور چوری چھپے آگرہ سے فرار ہو کر دکن جا پہنچا۔ بادشاہ سے معافی چاہی اور اپنے علاقے کی تنظیم کرنا رہا۔

جون ۱۶۷۴ء میں سیواجی کی تخت نشینی کی رسم ادا کی گئی۔ اور یہ سترھویں صدی میں ہندوستان کے بہت اہم واقعات میں سے ایک واقعہ سمجھا گیا تھا۔

۱۶۸۰ء میں سیواجی مغلوں سے طویل معرکوں کے بعد اس دنیا سے رخصت ہوا اور اس کا بیٹا سنبھاجی باپ کا جانشین بنا۔ ۱۶۹۰ء-۱۶۸۰ء کی دہائیوں میں عالمگیر نے بھرپور عسکری قوت استعمال کر کے مرہٹوں کو شکستیں دیں۔ سنبھاجی کا خاتمہ ۱۶۸۸ء-۱۰۹۹ھ میں ہوا۔ اس کی جگہ رام راجا گدی پر بیٹھا مگر جلد ہی مر گیا۔ مرہٹوں کے خلاف عالمگیری مہمات میں ۱۶۹۸ء سے مزید شدت پیدا ہوئی اور تیزی کے ساتھ مرہٹہ مقبوضات مغلوں کے قبضے میں آتے گئے۔ ان مہمات کے خاتمہ پر جب ۱۷۰۷ء میں عالمگیر کا انتقال ہوا تو مرہٹہ طاقت بکھر تو چکی تھی مگر تباہ نہ ہو سکی تھی۔

عالمگیر کے انتقال کے بعد مرہٹہ طاقت پھر جمع ہونے لگی۔ اب ان کے حوصلے بھی بلند ہونے لگے تھے کہ عالمگیر جیسا شہنشاہ موجود نہ رہا تھا۔ وہ دور دراز کے ان پہاڑی علاقوں اور قلعہ بندیوں سے باہر آنے لگے جہاں وہ پناہ لینے پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان کی عسکری قوت تیزی سے بڑھنے لگی۔ دلی میں مغل بادشاہوں کے کم زور کردار اور تن آسانی کو دیکھ کر ان کی ہمت جوان ہوئی اور وہ اپنے پرانے آدرش کے مطابق مرہٹہ ریاست کے قیام کے خواب کو حقیقت دینے کی تیاریاں کرنے لگے۔ بہادر شاہ اول کے زمانے میں ۱۷۱۰ء میں مرہٹوں نے برہان پور، بیجاپور اور

اورنگ آباد پر حملے شروع کر دیے۔ رفتہ رفتہ دکن میں ان کے مقبوضات بڑھنے لگے۔

نومبر ۱۷۳۸ء میں وہ مالوہ پر چڑھ دوڑے۔ اگلے برس مارچ ۱۷۳۹ء میں وہ بندھیل کھنڈ کے فاتح بن گئے۔ محمد شاہ کو مالوہ کا صوبہ ہاتھ سے نکل جانے کا بہت افسوس تھا اس مقصد کے لیے اس نے فوجی کارروائیاں کیں مگر کچھ حاصل نہ ہو سکا۔ نتیجہ کے طور پر مالوہ اور بندھیل کھنڈ پر مرہٹوں کا حق محمد شاہ نے تسلیم کر لیا اور ایک معاہدے کے تحت یہ علاقے ان کے سپرد کر دیے گئے۔ اس سپردگی سے مغل مرہٹہ تعلقات کا ایک مرحلہ ختم ہوتا ہے اور ایک نئے مرحلے کا آغاز ہوتا ہے جب مرہٹوں نے ہندوستان میں کلی اختیار کے حصول کے لیے کوشش شروع کی اور دربار کی سیاسیات اور گروہ بندی کو بڑی حد تک متاثر کرنا شروع کیا۔ مرہٹے آگے بڑھنے کے لیے منصوبہ بندی کرتے رہے۔ نومبر ۱۷۳۷ء میں ان کے قدم دلی تک پہنچ گئے تھے۔ اس کے بعد برس ہا برس تک وہ دلی اور گرد و نواح کی آبادیوں کو نہایت بے دردی سے لوٹتے رہے۔ اپریل ۱۷۵۸ء میں انہوں نے دلی سے آگے بڑھ کر لاہور پر قبضہ جما لیا اور مٹی میں ملتان اور پشاور بھی ان کے تسلط میں آچکے تھے۔

۱۷۵۹ء میں یہ حالت تھی کہ ان کی حکومت برار کی سرحدوں سے ست پڑا اور بندھیا چل کے پہاڑوں سے آگے گنگا کے کناروں تک اور وہاں سے پشاور تک پھیل چکی تھی۔ برار سے نیچے جنوب میں نظام اور حیدر علی کا علاقہ تھا اور شمالی مشرق میں اودھ کی ریاست پر شجاع الدولہ حاکم تھا اور درمیانی علاقوں کے وہ حاکم اعلیٰ بن چکے تھے۔

اپریل ۱۷۵۸ء میں پنجاب کے گورنر آدینہ بیگ خان کی اعانت سے لاہور پر مرہٹوں کا قبضہ ہو گیا تھا۔ شاہ جہاں کے بنائے ہوئے شالیمار باغ میں مرہٹہ سردار کو شان دار استقبال دیا گیا اور نذریں پیش ہوئیں۔ باغ کے فواروں میں عرق گلاب چھوڑا گیا اور شہر لاہور میں چراغاں ہوا۔ مرہٹے اپریل میں آئے اور جون میں دلی واپس چلے گئے اور پنجاب کا صوبہ آدینہ بیگ کے سپرد کر گئے۔ اس مختصر قیام سے انہوں نے لاہور کے شہریوں کو بے حد تنگ کیا چنانچہ اس وقت سے ہر برے آدمی کے لیے لاہور شہر میں ”تلکے“ کا لفظ بولا جاتا ہے کہ یہ مخلوق ”تلکمانہ“ سے آئی تھی۔

۱۷۶۱ء میں مرہٹوں کا سب سے بڑا معرکہ پانی پت کے میدان میں ہوا جہاں انہیں شکست فاش ہوئی۔ مگر اس شکست کی تباہی کے باوجود وہ دوبارہ ابھرے۔ مرزا نجف خان کے انتقال (۱۷۷۲ء) کے بعد ۱۷۷۳ء میں شاہ عالم کے زمانے میں وہ دلی پر قابض ہوئے اور پھر لارڈ لیک کی فتح دلی (۱۸۰۳ء) تک یہاں مسلط رہے۔

مرہٹوں کے بعد سلطنت مغلیہ کے سامنے شمالی ہند کی دوسری طاقت جاٹ تھے وہ آگرہ، متھرا اور بھرت پور تک پھیلے ہوئے تھے۔ مغلیہ سلطنت کے دور عروج میں انہوں نے بغاوتوں کا سلسلہ شروع کیا تھا۔ شاہ جہاں کے دور میں ان کا تصادم آگرہ اور متھرا کے نواحی علاقوں میں مغل فوج سے ہوا تھا۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ان کی بغاوتوں کا سلسلہ ۱۶۶۹ء میں شروع ہوا تھا۔

۱۶۶۹ء میں تلیٹ کے زمیندار گوگل کی رہنمائی میں جاٹوں نے بغاوت کی۔ اس بغاوت کے پس منظر میں

معاشی عوامل شدت سے محسوس ہوتے تھے۔ کسانوں کی بے اطمینانی بغاوت کے جملہ اسباب میں ایک اہم سبب تھا۔^۶ اس بغاوت کو فرو کرنے میں متھرا کا فوج دار عبدالنبی مارا گیا۔ جاٹوں نے دو آب میں تباہی مچادی اور اثرات آگرہ تک جا پہنچے۔ صورت حال کی نزاکت دیکھ کر عالمگیر کو بہ ذات خود باغیوں کی سرکوبی کے لیے جانا پڑا۔ متھرا کے نئے فوج دار حسن علی خان نے گوگل اور اس کے ساتھیوں کو سخت مقابلے کے بعد شکست دی۔ مغلیہ سلطنت کو ۱۶۶۹ء کی اس خوف ناک بغاوت سے قبل کبھی بھی کسی ایسی بغاوت کا سامنا نہ کرنا پڑا تھا۔ آنے والے برسوں میں جاٹ اندر ہی اندر بیچ و تاب کھا کر سلگتے رہے اور کسی بہتر موقع کی تلاش میں رہے۔ اور یہ موقع ان کو اس وقت ملا جب عالمگیر ۱۶۸۰ء کی دہائی میں اپنی افواج کے ساتھ دکن کی مہمات میں مصروف تھا۔ جاٹوں نے ان حالات سے فائدہ اٹھا کر برج راج کی قیادت میں ۱۶۸۱ء میں بغاوت کر دی۔ مغل سرکار کو مالیہ دینے سے انکار کر دیا اور مغلیہ فوج کو ایک معرکہ میں پسپا کر دیا۔ اس نے دکن جانے والی شاہراہ پر لوٹ مار کر کے راستہ بند کر دیا۔ ۱۶۸۲ء میں برج راج مغلوں سے لڑتے ہوئے مارا گیا۔ اس کے بعد جاٹوں کی رہنمائی راجہ رام کرنے لگا۔ جاٹ سرکوں پر دندناتے لگے۔ مسافر اور قافلے ان کے ہاتھوں برباد ہونے لگے۔ عالمگیر کے حکم پر خاں جہاں جاٹوں کو کچلنے کے لیے مقرر کیا گیا۔ مگر وہ غیر موثر رہا۔ پھر بادشاہ نے شہزادہ معظم کو مقرر کیا۔ وہ ابھی بھرت پور پہنچا ہی تھا کہ اُسے گول کنڈہ میں طلہی کے احکام موصول ہوئے۔ اس دور ان میں راجہ رام نے دھول پور کے آس پاس بیجا پور جانے والے مغلیہ سردار اصغر خاں پر حملہ کیا۔ اس کا قافلہ لوٹ لیا، مقابلہ میں اصغر خاں مارا گیا۔ یہی صورت اس وقت پیدا ہوئی جب جاٹوں نے لاہور جانے والے مہابت خان کے کیمپ پر حملہ کیا جو سکندرہ کے قریب تھا۔ جاٹوں کی ان کارروائیوں کے باعث شاہی انتظامیہ اور اہل کار غیر محفوظ ہو کر رہ گئے اس لیے وہ جاٹ علاقہ جات سے بھاگنے پر مجبور ہوئے یا شہروں میں بند ہو گئے۔ ان کی بڑھتی ہوئی کارروائیوں کے نتیجے میں اکبر اعظم کا مقبرہ بھی تباہ ہوا۔ بقول منوچی جاٹوں نے مقبرے کے دروازے توڑ ڈالے، قیمتی پتھر، سونے چاندی کے پترے اکھاڑ لیے۔ جو کچھ وہ ساتھ نہ لے جاسکتے تھے اسے تباہ کر دیا۔ اکبر اعظم کی ہڈیاں قبر سے نکال کر آگ میں جلا دیں!

۱۶۸۸ء میں راجہ رام مغلیہ عساکر کے ہاتھ سے مارا گیا! اس کی موت کے بعد جاٹ سرگرمیاں ماند پڑ گئیں۔ ۱۶۸۸-۱۶۹۵ء کے درمیان مغلوں کی طرف سے بٹن سنگھ جاٹوں کے قلعے اور پناہ گاہیں برباد کرنے میں مصروف رہا۔

اس زمانہ میں جاٹ گردی کے سبب تباہی و بربادی کی جو کیفیت پیدا ہو گئی تھی اس کے بارے میں عبدالقادر بیدل کے تاثرات سننے جن میں جاٹ گردی سے پیدا ہونے والا گہرا کرب موجود ہے:

”جن دنوں عالم گیر بادشاہ تسخیر دکن میں مصروف تھا، بے کسی کی برق اطراف ہند پر گر رہی تھی۔ دہلی اور گرد و نواح کے لوگ، حکام کی نااہلی اور سستی کے سبب اطاعت و فرمان پذیری سے منہ موڑ چکے تھے اور جگہ جگہ اپنا قبضہ و تسلط اور حکومت جتانے کے لیے ایک طوفان بے تمیزی برپا کر رکھا تھا۔ متھرا کے گرد و نواح کے اکثر پرگنوں نے ظلم و ستم

سے ہتھیا لیے 'راستوں اور گزرگاہوں پر لوٹ مار کر کے وہ خود سری اور بے باکی کا علم بلند کر رہے تھے۔ شرفا کی عزت و ناموس 'اسیری و بے حرمتی کی رسوائیوں کا شکار ہو رہی تھی۔ بڑے بڑوں کی آبرو و ذلت و خواری کی خاک میں مل رہی تھی۔"۱۲

اورنگ زیب کی رحلت کے بعد ان کی فوجی سرگرمیاں زیادہ تیز ہو گئیں ان کے ہاتھوں دلی کی بدترین تباہی ۵۶-۵۳ء میں ہوئی۔ انہوں نے دلی کے نواحی علاقوں اور دلی شہر کی آبادی کو خوف ناک طور پر لوٹا۔ بہت سے لوگوں نے عزت بچانے کے لیے خودکشی کر لی۔

اٹھارھویں صدی میں آگرہ اور بھرت پور کے علاقوں میں جاٹ اور جنوبی خطے میں مرہٹے تیزی سے طاقت پکڑ رہے تھے۔ پنجاب میں سکھوں کی یورشیں زوروں پر آرہی تھیں۔ تاریخی طور پر مغلوں اور سکھوں کی پہلی آویزش جہانگیر کے زمانے میں ہوئی تھی۔ جب سکھ گرد ارجن سنگھ کو لاہور طلب کیا گیا تھا۔ اور وہاں وہ تشدد سے مر گیا تھا۔ آنے والے برسوں میں سکھوں کے اندر بغاوت کا مادہ زور پکڑتا گیا۔ عسکری سطح پر گرد و گوبند سنگھ نے ان کی تنظیم بنانے کا سلسلہ شروع کر کے ان کو منظم فوجی جدوجہد کے لیے تیار کیا تھا۔ جہانگیر نے ناراض ہو کر اُسے قلعہ گوالیار میں بند کر دیا مگر کچھ عرصہ بعد رہا کر دیا گیا۔ اس نے سکھوں کے مسلح جتھوں کے ذریعے پنجاب میں مغلیہ اقتدار کے خلاف کئی بار بغاوت کی۔ اب وہ ہیرد کی حیثیت اختیار کر گیا تھا اور پنجاب کے کسان جاٹ اس کے جھنڈے تلے لڑنے کے لیے تیار رہتے تھے۔"۱۳ اورنگ زیب کے دور میں گرد و گوبند سنگھ نے بھی مسلح جدوجہد جاری رکھی جس پر اورنگ نے اسے دلی میں مروا دیا۔ اس سزا کے بعد سکھوں کے ذہن میں مغلیہ حکومت کے خلاف شدید نفرت پیدا ہوئی۔ سکھوں میں قومیت کا تصور گرد و گوبند سنگھ نے پیدا کیا۔ اس کی منصوبہ بندی سے سکھ ایک منفرد اکائی کے طور پر ابھرے۔ گوبند سنگھ کے زمانے ہی سے ان کے نام کے ساتھ سنگھ (شیر) کا لفظ استعمال ہونے لگا۔ ان کی جداگانہ قومی شناخت کنگھا کڑا کچھا اور کرپان کے نشانوں سے مرتب کی گئی۔ انہیں تمباکو پینے کی ممانعت کی گئی۔ مگر گوشت کھانے کی اجازت دی گئی۔"۱۴ سکھوں کی جماعت کو پنتھ سے تعبیر کیا گیا اور یہ کہا گیا کہ اکال پرکھ (خدا) ہمیشہ ان کے ساتھ ہے اس لیے وہ کامیاب ہوں گے۔ سکھوں کو خالصہ کا نام بھی گرد و گوبند سنگھ نے دیا تھا۔ گوبند سنگھ نے مستقبل کی ضروریات کے لیے اندپور، لوہ گڑھ، 'انند گڑھ' پھول گڑھ اور فتح گڑھ میں نئے قلعے بنوائے۔ گوبند سنگھ کی جنگی تیاریوں کے خلاف اندپور کے قلعہ کا مغل افواج نے محاصرہ کیا جہاں کافی نقصان برداشت کرنے کے بعد سکھ گرد و فرار ہو گیا۔ بہادر شاہ اول نے اپنے زمانے میں گرد و دلی طلب کیا اور اُسے اعزازات سے نوازا گیا۔ گرد کے بعد سکھوں کی قیادت بندہ بیراگی کو ملی۔ بندہ نے سکھوں کی جو تحریک پنجاب میں چلائی تھی اس کی نہایت مضبوط سماجی بنیاد مقامی زمینداروں، مسانوں اور پٹلی ذات کے لوگوں میں تھی۔"۱۵ ہندوستان میں مرہٹوں، سکھوں اور جاٹوں کی سرکشی اور بغاوتوں کے پس منظر میں مسلم اشرافیہ کے خلاف کسانوں کی مقبول بغاوتوں کا سلسلہ تھا۔"۱۶ سکھوں کی شناخت مغلوں کے ساتھ سیاسی اور مذہبی ٹکراؤ سے پیدا ہوئی۔"۱۷

بندہ بیراگی نے سکھوں کے اندر شدید جارحانہ روح پھونکی اور انہوں نے پنجاب میں شہری آبادیوں کو تباہ

کرنا شروع کیا۔ نومبر ۱۷۰۹ء میں انہوں نے سمانہ پر حملہ کر کے دس ہزار مسلمان شہید کر دیے اور شہر کو لوٹ لیا۔ اس کے بعد انہوں نے سرہند کو مئی ۱۷۱۰ء میں برباد کر دیا۔ اسی برس بندہ نے گنگا کے دو آب میں بھی قتل و غارت اور لوٹ مار کی۔ بندہ بیراگی کئی برس تک پنجاب میں شدید جارحیت کرتا رہا۔ بالآخر ۱۷۱۵ء میں گورداسپور قلعہ کے محاصرے میں اپنے سات سو چالیس ساتھیوں سمیت گرفتار ہوا۔ بغاوت اور لوٹ مار کے جرم میں بادشاہ کے حکم سے یہ لوگ مارچ سے جون ۱۷۱۶ء کے دوران دلی میں چوترہ کو توالی پہ قتل کیے گئے۔^{۱۹}

بندہ کے قتل کے بعد سکھوں کی طرف سے محاذ پر خاموشی رہی۔ ۱۷۱۸ء میں دوبارہ مسلح جدوجہد کرنے لگے۔

بہادر شاہ اول کی وفات ۱۷۱۲ء کے بعد دلی مرکز کی حکومت تیزی سے کم زور ہوتی گئی۔ مرکز میں امرا کی گروہ بندیوں اور سازشوں کے باعث حالات بگڑتے گئے۔ مرکز اپنے مسائل میں الجھ کر رہ گیا اور مرکز سے وابستہ صوبے کس پھری کا شکار ہونے لگے۔ پنجاب میں بھی یہی صورت حال تھی۔ سکھ طاقت کے ابھرتے ہوئے عنصر کو دبانے کے لیے پنجاب کے مغل صوبہ دار مسلسل کوشاں رہے۔ نواب عبدالصمد خان (۱۷۳۷-۱۷۱۳ء) 'ذکریا خان' (۱۷۳۵-۱۷۲۶ء)، 'بجی خاں' (۱۷۳۶-۱۷۲۵ء) اور 'معین الملک' (۱۷۵۳-۱۷۳۸ء) سکھوں کی بغاوتوں کو کچلنے میں آخر تک مصروف رہے۔ پنجاب میں مغل صوبہ داروں کی طاقت کو پہلا بڑا صدمہ نادر شاہ کے ہاتھ سے پہنچا اور اس کے بعد درانی کے حملوں سے وہ برابر متاثر ہوتے رہے۔

احمد شاہ ابدالی کے حملوں سے پنجاب کی حکومت اور معیشت پر نہایت برے اثرات پڑے۔ جس سے سکھوں نے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ اس طرح وہ تھوڑے ہی عرصہ میں پنجاب پر اپنی حکومت قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے۔^{۲۰}

مرہٹوں، جاٹوں اور سکھوں کی مسلسل یورشوں اور تباہ کاریوں سے پورا ہندوستان تقریباً ایک صدی تک لرزتا رہا تھا۔ اس انتہائی تکلیف دہ صورت حال میں مجموعی طور پر انسانوں میں بے بسی، کس پھری، 'فنا' عاجزی اور لاچاری کے تصور اُت پیدا ہوئے۔ ہر تباہی اور بربادی کو برداشت کرنا ایک امر مجبوری سمجھا جاتا تھا۔ اعلیٰ طاقتوں کی بے چارگی کا مظاہرہ دیکھنے سے معاشرے میں انفعالی رجحانات پیدا ہوئے۔ دلی کا لال قلعہ جہاں سے پورے ملک میں عسکری کارروائیوں کا عمل ہمیشہ جاری رہتا تھا اب خود پر ہونے والی جارحیت کی مدافعت کرنے کے قابل بھی نہ رہا تھا۔ قلعہ معلیٰ پر مجہول انفعالیات کا گہرا سایا تھا، اقتدار اعلیٰ پر اس سائے کو دیکھ کر عوام و خواص بھی انفعالیات کی دلدل میں اترنے لگے اور اس دلدل سے نکلنے کا کوئی رستہ نظر نہیں آتا تھا۔

قیاس کیا جاسکتا ہے کہ دلی اور ملک کے بیشتر حصوں کو عذاب کی اس کیفیت میں دیکھ کر ہندوستان کے حساس ذہنوں کی کیا کیفیت ہوگی۔ زوال کی اتھاہ گہرائیوں نے انہیں کس قدر مایوس کیا ہوگا۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کچھ کرنے کی بھرپور خواہش کے باوجود کچھ بھی نہ کر سکنے کا المیہ نہایت اندوہناک بھی تھا اور جاں عزیز بھی۔ دلی کے صوفیاء، دانش ور اور دیگر علمی طبقات اس بدترین کشمکش کے دور سے گزر رہے تھے۔ چنانچہ تاریخ کے اس

مقام پر ہم ہندوستان کے سب سے بڑے مسلمان دانش ور کو دیکھتے ہیں جو تاریخ کے اس دھارے کو بدلنے کے لیے شب و روز بیچ و تاب کھا رہا ہے۔ وہ اٹھارہویں صدی کے ہندوستان کی سیاسی تہذیبی اور اقتصادی صورت حال کا تجزیہ کرتا ہے۔ مغلیہ سلطنت اور ہندوستانی معاشرے کے زوال کی بنیادوں تک پہنچتا ہے اور پھر اپنی طرف سے اصلاحات کا ایک پیغام دیتا ہے۔ ہماری مراد شاہ ولی اللہ سے ہے جو شہر دلی کے اندر اپنے مدرسہ کے حجرے میں بیٹھے مسلمانوں کی نشاۃ الثانیہ کے لیے غور و فکر کر رہے تھے۔ ہم نے اس دور کی انسانی بے بسی اور بے اختیاری کا جو تذکرہ کیا ہے شاہ صاحب بھی اسی تجربے کے آشوب سے گزر رہے تھے۔ اگر دیکھا جائے تو اس بدترین سیاسی دور میں دلی کے اندر جو فعال شخصیات نظر آتی ہیں ان میں شاہ صاحب کا مقام سب سے بلند ہے۔ اس عہد کی ذہنی فعالیت کا سب سے اہم مرکز شاہ صاحب کی ذات بن گئی تھی۔

ہندوستان کے سیاسی زوال کے اس دور میں مرہٹوں کے تسلط سے نجات کے لیے وہ ہندوستانی مدبروں اور حکام سے مایوس ہو چکے تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب ہندوستان کے بادشاہ اور امرا کو اپنی ذات پر یقین ختم ہو چکا ہے اور وہ سمجھنے لگتے ہیں کہ مسائل کا حل ہندوستان کی سرحدوں کے باہر ہے۔ چنانچہ شاہ ولی اللہ سمیت ہندوستان شمالی پہاڑوں کی جانب دیکھنے لگا۔ یہ بات برصغیر کے مسلمانوں کی سائیکی کا حصہ بن چکی تھی کہ انہوں نے اپنے ہر آشوب میں جب ملکی سعی و عمل کو ناکام پایا تو شمال کی جانب دیکھا۔ ان کے لیے شمال نجات و ہندگی کی علامت تھا۔ اور اس بار شاہ ولی اللہ نے احمد شاہ ابدالی کی شکل میں سرحدوں کے اس پار ہندوستان کا نجات دہندہ تلاش کر لیا۔ اب ان کی امیدوں کا مرکز ہندوستان سے باہر تھا۔ ظاہر ہے اب وہ ملکی امرا اور بادشاہ سے قطعی طور پر مایوس ہو چکے تھے۔ ان کی خواہشوں کا یہ عالم تھا کہ انہوں نے ابدالی کی فتح دلی کی نجات اور مسلمانوں کی حکومت کا احیاء حالت کشف دیکھا اور اس کا اعلان بھی کیا۔^{۱۲}

دریں حالات انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں کی بقا کے لیے ”خدائے عزوجل کے نام پر“ احمد شاہ ابدالی سے درخواست کی کہ وہ مرہٹوں سے نجات دلائے۔ چنانچہ احمد شاہ ایک لشکر جرار لے کر افغانستان سے نکلا۔ پنجاب کو پامال کرتا ہوا دلی جا پہنچا۔ مرہٹوں سے فیصلہ کن جنگ لڑنے کے لیے نواب شجاع الدولہ اور نواب نجیب الدولہ کی افواج نے ایک متحدہ فوجی محاذ بنایا اس جنگ کے لیے احمد شاہ یکم نومبر ۱۷۶۰ء کو پانی پت کے نواح میں جا پہنچا۔ ادھر سے مرہٹہ سردار بھاؤ اور اس کی بیوی پارتی بائی ہاتھ میں شمشیر برہنہ لیے ۲۹-اکتوبر ۱۷۶۰ء کو پانی پت پہنچ چکے تھے۔ جنگی تیاریوں کے بعد فیصلہ کن جنگ ۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ہوئی۔ ”عماد السعادت“ کا مصنف سید غلام علی پانی پت کے معرکے میں موجود تھا۔ وہ چشم دید واقعات درج کرتے ہوئے لکھتا ہے:

”اس روز میدان جنگ میں ایسا گھمسان کارن پڑ رہا تھا جس کو الفاظ میں ادا کرنا ناممکن ہے۔ ہانوں کی آوازیں بے شمار قہقہوں کی صدائیں بلند کرتی تھیں۔ توپیں گرج رہی تھیں۔ بندو قوں کی باڑیں چل رہی تھیں۔ تیراڑ رہے تھے اور اس کثرت سے تیروں کی بارش تھی کہ میدان پر ایک گھٹاسی چھائی ہوئی تھی۔ تلواریں چمک رہی تھیں۔ اور لڑائی

تکواروں سے، 'خجروں سے، 'چھریوں سے اور کناروں سے شروع ہو گئی تھی۔^{۲۲} اور اس روز سرشام مرہٹہ لشکر کو تاریخ کی سب سے بڑی شکست کا سامنا کرنا پڑا اور ابدالی کے متحدہ فوجی محاذ کو فتح حاصل ہوئی۔^{۲۳}

مرہٹہ لشکر کے سردار بھاؤ نے پانی پت کی جنگ سے پہلے دلی کے لال قلعہ پر قبضہ کر لیا تھا اور اس کے بعد اس نے دکن کے مرہٹہ پیشوا (وزیر اعظم) کو ایک پیغام میں یہ لکھا تھا کہ دلی کی بادشاہی کا کھلونا بادشاہ اپنے محل کے طاق میں رکھے رہتا ہے اور مجھے ہر وقت یہ موقع حاصل ہے کہ میں اس کھلونے کو جتنا میں ڈال کر بسو اس راؤ کو اس کی جگہ بٹھا دوں۔ مگر ابدالی جتنا پارٹو پ شہر میں موجود ہے۔ میں اس کا فیصلہ کرنے سے پہلے یہ رسم ادا کرنا مناسب نہیں سمجھتا۔^{۲۴} پانی پت کی شکست نے بھاؤ کو یہ رسم ادا کرنے کا موقع نہ دیا۔ جنگ کے خاتمہ پر جب نواب شجاع الدولہ نے بھاؤ کی لاش تلاش کرنے کی کوشش کی تو ایک افغان سپاہی کے خیمے سے اس کا صرف سر برآمد ہو سکا اور یہی سر مرہٹہ رسم کے مطابق میدان میں نذر آتش کر دیا گیا اور یوں مرہٹوں کی طرف سے ایک ہندو ریاست کی تعمیر کی یہ آخری کوشش ناکام ہو گئی۔^{۲۵}

مرہٹوں کی عبرت ناک شکست سے شاہ ولی اللہ کی دلی آرزو پوری ہو گئی تھی۔ مگر اس کے بعد کی داستان بڑی دردناک ہے۔ شاہ صاحب نے ابدالی کے نام خط میں لکھا تھا کہ: "پس مسلمان کا مال نہ لوٹا جائے اور کسی مسلمان کی عزت میں فرق نہ آنے پائے۔"^{۲۵} انہوں نے اس جنگ سے قبل نجیب الدولہ کے نام بھی دو خطوں میں لوٹ مار سے احتراز کی ہدایت کلی کی تھی:

"جب افواج شاہیہ (مراد احمد شاہ ابدالی کی افواج سے ہے) کا گزر دہلی میں واقع ہو تو اس وقت اہتمام کلی کرنا چاہیے کہ دہلی سابق کی طرح ظلم سے پامال نہ ہو جائے۔ دہلی والے کئی مرتبہ اپنے مالوں کی لوٹ اور اپنی عزت کی توہین اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔"^{۲۶}

ایک دوسرے خط میں خدا اور رسول کا واسطہ دے کر لوٹ مار سے گریز کی درخواست کرتے ہیں:

"خدا کا اور اس کے رسول کا واسطہ دیتا ہوں کہ کسی مسلمان کے مال کے درپے نہ ہوں۔"^{۲۷}

ان ساری ہدایتوں اور نصیحتوں کا نتیجہ کیا نکلا؟ تاریخ کے صفحات پر یہ داستان موجود ہے۔ شاہ ولی اللہ جیسے نیک انسان اپنی نیک نیتی اور اسلامی قوت کے غلبہ اور احیاء کے جوش میں یہ فراموش کر گئے کہ شمال کے جن پہاڑوں سے وہ امداد کے طالب ہیں ان پہاڑی باشندوں کی بھی اپنی ایک سائیکی (Psyche) ہے اور وہ اس کے خلاف نہیں چل سکتے۔ طالع آزمائی، لوٹ مار اور قتل و خون ان کی سائیکی کے لازمی حصے بن چکے ہیں اور وہ اس سے انحراف نہیں کر سکتے۔ ابدالی کی فوجوں نے ہندوستان میں داخل ہونے اور فتح کے بعد جو کچھ بھی کیا وہ شاہ صاحب کی تمناؤں کے بالکل خلاف تھا مگر افغان سائیکی کے عین مطابق تھا۔ ابدالی کی افواج نے مرہٹوں کو توجہ کر دیا مگر اس

کے ساتھ پنجاب اور دلی کی معیشت اور مالی اثاثوں کو ہر ممکن حد تک نچوڑنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ اور مغلوں کی رہی سہی مالی طاقت بھی اُجڑ گئی۔ ابدالی کے اس الم ناک منفی کردار کے باعث عام ذہنوں میں بے بسی، لاچارگی اور شکست کی طاقتوں نے مزید غلبہ پایا۔ ستم یہ ہوا کہ شاہ ولی اللہ کے بعد کوئی خواب دیکھنے والا دانش ور بھی باقی نہ رہا اور جو معاشرہ خواب سے بھی محروم ہو جائے اس کی موت پر یقین کر لینا چاہیے۔

اٹھارھویں صدی کا ہندوستانی معاشرہ ذات کی شکستگی، فتنہ یاس اور ناامیدی کا اجتماعی تجربہ کر رہا تھا۔ اٹھارھویں صدی کے نصف آخر کی شاعری کی فضا کو ان ہی عوامل نے تشکیل دیا ہے۔ میر کی شاعری معاشرتی شکست و ریخت ذات کی شکست اور ایک ہمہ گیر نامرادی، اضطراب شدید سماجی بے چینی اور عدم تحفظ کے اثرات سے گھائل نظر آتی ہے۔ یہ وہ دور ہے جب معاشرہ انفعالیات میں ڈوب جاتا ہے۔ بے عملی، کابلی اور مجہولیت کی تصاویر اس دور کی شاعری میں عام ملتی ہیں۔ میر کا یہ شعر معاشرے کی اجتماعی انفعالیات کا نتیجہ ہے:

آگے کو کے کیا کریں دستِ طمع دراز
جو ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

جنوری ۱۷۶۱ء کو احمد شاہ ابدالی دلی پہنچا جہاں اس نے شاہ عالم ثانی کی تخت نشینی کی تصدیق کی۔ ہندوستانی ریاستوں اور بنگال میں کلائیو کو شاہی فرامین کے ذریعے شاہ عالم ثانی کو دلی کا بادشاہ تسلیم کرنے کی ہدایت کی۔ شاہ عالم کی غیر حاضری میں اس کے بیٹے جو اس بخت کو مغلیہ اقتدار کا جانشین مقرر کیا گیا^{۲۸} اور دلی کا مختار کل ابدالی کے معتمد نواب نجیب الدولہ کو بنایا جاتا ہے۔ ۱۷۶۱ء سے ۱۷۷۰ء تک وہ دلی کے تمام امور طے کرتا ہے اور اس کے فہم و فراست اور تدبیر سے انتظام سلطنت چلتا رہتا ہے۔ بقول فرینکلن (Franklin) اُس نے ایک قابل سیاست دان، دلیر سپاہی، خوش خلق اور اچھے برتاؤ کا حامل ہونے کی وجہ سے اہل دلی کا اعتماد حاصل کر لیا تھا۔^{۲۹} اور چاہتا تھا کہ شاہ عالم جلد ہی الہ آباد سے دلی آکر اپنے موروثی تخت پر بیٹھ جائے۔

نجیب الدولہ ۱۷۷۰ء میں شدید خرابی صحت کے باعث نجیب گڑھ میں صاحب فراش ہو چکا تھا۔ نجیب گڑھ ہی سے بستر مرگ پر لیٹے لیٹے اس نے شاہ عالم کو ایک خط لکھا کہ مرنے سے پہلے میری واحد آرزو یہ ہے کہ آپ جلد ہی لوٹ آئیں اور میں آپ کو اپنے عظیم الشان اجداد کے تخت پر رونق افروز ہوتا ہوا اور شاہی عظمت و اقتدار کی بحالی کو انجام تک پہنچتے ہوئے دیکھ سکوں۔ نجیب الدولہ اس آرزو مندانه خواب کو پورا ہوتا ہوا نہ دیکھ سکا اور خط کی تحریر کے کچھ روز بعد ہی مشکل حالات میں دنیا سے رخصت ہو گیا۔^{۳۰}

اس کے بعد شاہ عالم ۱۷۷۰ء میں دلی آ کے تخت پر بیٹھا ضرور مگر اس کے یہ لیام نہایت حسرت انگیز ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب دلی پر مرتبے دوبارہ چھا جاتے ہیں اور بادشاہان کا وظیفہ خوار اور تابع ہو کر وقت گزارنے لگتا ہے۔ اسی دوران غلام قادر روہیلہ ۱۷۸۸ء میں مکھول کر دیتا ہے اور ہندوستان کا بادشاہ پٹنائی کے بغیر تخت دلی پر بیٹھا نظر آتا ہے۔ ہر طرف ویرانی، تباہی، بد حالی اور بد امنی نظر آتی ہے۔ دلی کے خاندان بدول ہو کر دوسرے شہروں کا

رخ کرنے لگتے ہیں۔ تاریخ کا یہ دور ایک پردہ آشوب کی داستان سناتا ہے اور ہندوستان کی تاریخ ایک ہمہ گیر تباہی کے ساتھ آہ و فغاں کی آوازوں میں حرکت کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

(ب)

آئیے اب ہم اس عبرت ناک سیاسی زوال کی کہانی کے ان پہلوؤں کا جائزہ لیتے ہیں جن کا تعلق زوال کے تجزیاتی مطالعہ سے ہے۔ ہمارا مقصد اس کہانی کو بیان کرنا ہی نہیں ہے بلکہ ہم زوال کو مغلیہ سلطنت کے اساسی ڈھانچے کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ ہم زوال کے فروغی پہلوؤں کا نہیں بلکہ بنیادی پہلوؤں کا جائزہ لیں گے۔

عالمگیر کی وفات کے وقت مغلیہ سلطنت اپنی ظاہری عظمت کی آخری بلندیوں کو چھو رہی تھی۔ اکبر کے دور سے دکنی مہمات کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ عالمگیر کی وفات سے قبل اپنی انتہا تک پہنچ چکا تھا۔ برصغیر کا تقریباً تمام خطہ مغلیہ سلطنت کا حصہ بن چکا تھا۔ افغانستان میں کابل اور برصغیر کے جنوب میں آخری حد تک مغلیہ حکومت کا پرچم لہرا رہا تھا۔ اس دور میں برصغیر کی آبادی ایک کروڑ اسی لاکھ تک پہنچ گئی تھی جو اس عہد کی دنیا کی آبادی کا تیس فی صد تھی۔ رقبہ میں چین کے بعد یہ ایشیا کی سب سے بڑی بادشاہت تھی اور اس کی شان و شوکت دنیا میں مشہور تھی۔ یہاں تہذیب و ثقافت، مصوری، فنون لطیفہ، ادبیات اور تعمیرات کے اعلیٰ ترین شاہکار تخلیق ہوئے۔ ایسی عظیم الشان ریاست کا زوال اتنی تیزی سے کیوں شروع ہوا؟ اور بہادر شاہ کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد اس کا شیرازہ تیزی سے کیوں کر بکھرا؟ اس کے عسکری، انتظامی اور سماجی ادارے بہت جلد تباہی و بربادی سے کیوں کر ہم کنار ہوئے؟ یہ سارے مسائل غور طلب ہیں اور ہندوستان میں سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے بارے میں غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔

اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کے زوال کے سلسلے میں مغربی اور ہندوستانی مورخین نے جو تصورات قائم کئے ہیں ان کے مطابق بادشاہ اور امرا کے کردار کی گراؤ، 'تقیقات'، اخلاقی سطح پر دربار کے اندر کی زوال یافتہ زندگی، 'حکام کی نااہلی'، 'رہنمائی کی کمی'، عالمگیر کی مذہبی حکمت عملی، اس کی طویل دکنی مہمات اور غیر اسلامی شعار کو برداشت نہ کرنا، ہندو جماعت کا ریاست میں مغائرت محسوس کرنا وغیرہ اہم اسباب قرار دیے جاتے ہیں۔ اس نوعیت کے تجزیے ولیم اردن (William Irvine) سے شروع ہوئے۔ مغربی مورخین نے برطانوی ہند میں عالمگیر کی حکمت عملیوں کو نشانہ بنا کر ایسی تعبیرات پیش کیں کہ جن سے اس کی فرقہ واریت کا کردار اجاگر ہو سکے۔ تاریخ ہند کے مشہور مورخین ایلٹ اینڈ ڈوسن (Elliot & Dowson) نے جب ہندوستانی مورخین کی کتابوں کا انتخاب "History of India As Told by It's own Historians" شائع کیا تو انہوں نے ہندو مسلم فرقہ واریت کو فروغ دینے کے لیے اس بات کا دھیان رکھا کہ ایسی باتیں انگریزی میں ترجمہ کی جائیں جن سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان معاشرتی، سیاسی، معاشی اور خاص طور سے مذہبی زاویہ نظر سے اختلاف پیدا ہوں۔ چنانچہ ایسا

ہوا۔ بعد ازاں جادونا تھہ سرکار بھی اسی راستے کا مورخ ثابت ہوا۔ بقول ڈاکٹر ادم پرکاش شاد، جادونا تھہ سرکار، عالمگیر کو مغلیہ دور کا بدترین بادشاہ ثابت کرنے کے لیے کسی بھی قسم کا قدم اٹھانے سے گریز نہیں کرتے ہیں۔^{۳۲} اس کی تحریروں سے فرقہ واریت کا تصور ابھر کر سامنے آیا۔ تاریخ کی اس تعبیر کا اثر بیسویں صدی پر چھایا رہا۔ پر سی ویل سپیر (Percival Spear) ان تصورات سے متاثر رہا۔ سپیر نے اورنگ زیب کی مذہبی حکمت عملی کو زوال کا سبب بتایا ہے جس کے مطابق اس نے ہندوستان کو اسلامی ریاست بنانے کی سعی تھی۔ اور نتیجہ کے طور پر ہندوؤں کی مجہول قسم کی مدد بے اعتنائی میں بدل گئی۔ زوال پذیر ریاست صرف مسلمانوں کا مسئلہ رہ گئی اس کو سہارہ دینا ہندوؤں کا مسئلہ نہ رہا۔^{۳۳} بیسویں صدی کی آخری دہائی میں ”دی نیو کیمرج ہسٹری آف انڈیا“ (The new Cambridge History of India) کی سیریز میں جان۔ ایف رچرڈز (John F. Richards) کی کتاب ”دی مغل ایمپائر“ (The Mughal Empire) ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی تو اس پر بھی ارون اور سرکار کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔^{۳۴}

ہندوستان کی آزادی کے بعد بھی مورخین پر ارون اور سرکار کا سایہ مسلسل چھایا رہا۔ (ہندو مسلم مورخین بادشاہوں کے انفرادی کردار اور بار تعیشت اور معاشرے کی اخلاقی گراؤت ہی پر نظریں جمائے رہے۔) اٹھارہویں صدی کے زوال کو سمجھنے کے لیے مغلیہ سلطنت کے ڈھانچے، اس کے بنیادی عوامل اور اساس کو نظر انداز کیا جاتا رہا اس لیے سارا مطالعہ روایتی قسم کا ہوتا رہا۔

اٹھارہویں صدی کے زوال کو معاشرتی، انتظامی، عسکری اور معاشی حوالوں سے سمجھنے کے لیے ۱۹۵۰ء کی دہائی سے ہندوستانی مورخین نے سعی شروع کی۔ اور اس مقصد کے لیے سلطنت کے اساسی اداروں کو مطالعہ کی بنیاد بنانے کا سلسلہ شروع ہوا جس سے اٹھارہویں صدی کے ہندوستان کے بارے میں ایک نیا تاریخی شعور بیدار ہوا۔ نئے مورخین نے ارون (Irvine) سرکار اور ایلٹ و ڈاؤسن (Ellot & Dowson) کی روایتی اور فرقہ وارانہ سوچ سے ہٹ کر مغلیہ عہد کے اداروں سے رجوع کیا۔

۱۹۶۰ء کی دہائی سے اٹھارہویں صدی کے ہندوستان کی تاریخ کی نئی تعبیر و تفسیر کا سلسلہ ڈاکٹر ستیش چندر سے شروع ہوا، جنہوں نے مغربی اور ہندوستانی مورخین کے ان نظریات کی تنسیخ کی جن کے مطابق مغلوں کے زوال کا سارا عذاب عالمگیر کی شخصیت پر ڈال دیا گیا تھا۔ ستیش چندر نے سرکار کے فروغ دیے ہوئے فرقہ وارانہ اسباب کو پس پشت ڈالتے ہوئے سرکار مغلیہ کی ریاستی تنظیم کی ساخت کو اپنے مطالعہ کا مرکز بنایا اور اس ساخت میں مغلیہ حکومت کی انتظامی اور عسکری تنظیم میں منصب داری نظام کا جائزہ لیا۔ یہ وہی نظام تھا کہ جس کی بنیاد پر سولہویں، سترہویں صدی کے ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کو عظیم الشان عروج و استحکام نصیب ہوا تھا مگر اٹھارہویں صدی میں اسی نظام کے کم زور پڑنے سے سلطنت عدم استحکام کا شکار ہو گئی تھی۔^{۳۵}

ڈاکٹر ستیش چندر ان مورخین میں ہیں جنہوں نے زوال سلطنت کے اس کلاسیکی تصور کو تاریخی بنیادوں پر سختی سے رد کیا جس کے مطابق عالمگیر کو ذمہ دار ٹھہرایا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے ہندوستان پر ان کی تحقیق ”مغل دربار کی گروہ بندیاں“ (Parties and Politics at the Mughal Court) میں انہوں نے یہ کہا کہ

مغل شہنشاہیت کے زوال کا سب سے بڑا سبب اورنگ زیب کی مذہبی پالیسی کو قرار دینا غیر تاریخی اور غیر واقعی معلوم ہوتا ہے۔^{۳۷} انہوں نے بڑی جرأت سے یہ بات بھی کہی کہ اٹھارہویں صدی کی سیاسیات کا بنیادی رجحان قطعاً غیر مذہبی تھا۔^{۳۸} ستیش چندر کی رائے میں زوال سلطنت میں جاگیرداری نظام کی خرابیوں کا اہم کردار ہے:

”سولہویں صدی کے اواخر اور سترہویں صدی کے آغاز میں امرا کی تنظیم نے مغل سلطنت کے قیام، توسیع اور استحکام کے لیے اہم کردار ادا کیا ہے لیکن اس کے ساتھ اس تنظیم کی کامیابی کا کردار کی راہ میں بہت سی اقتصادی اور انتظامی رکاوٹیں رونما ہوئیں۔ بظاہر ان مسائل کا کوئی حل برآمد نہ ہو سکا اور سترہویں صدی کے آخر تک جاگیروں کے فقدان نے ایک سخت بحران پیدا کر دیا۔ بنیادی طور پر اس بحران کا سبب یہ تھا کہ زرعی اور صنعتی پیداوار اس قدر کم تھی کہ وہ حکمران طبقہ کی بڑھتی ہوئی ضروریات کو پورا نہیں کر سکتی تھی۔ آگرہ، جہانگیر اور شاہ جہاں کو خصوصیت کے ساتھ اس صورت حال سے دوچار ہونا پڑا۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی کے وقت صورت حال کافی بگڑ چکی تھی اور دکن کی لڑائیوں اور جانوں، مرہٹوں، راجپوتوں اور سکھوں سے معرکہ آرائیوں نے یہ صورت حال اور خراب کر دی اگرچہ اورنگ زیب نے سیاسی اور فوجی مسائل کو حل کرنے کے لیے بہت سی تدابیر اختیار کیں لیکن اس کو پائیدار کامیابی حاصل نہیں ہوئی اور بالآخر وہ اپنے جانشینوں کے لیے ایک پیچیدہ مسئلہ چھوڑ گیا۔“^{۳۸}

ڈاکٹر ستیش چندر کے بعد علی گڑھ کے مؤرخ ڈاکٹر اطہر علی نے عہدِ عالمگیر میں مغلیہ سلطنت کے ایک اہم ستون یعنی طبقہ امرا کے کردار کا جائزہ لیا اور بالخصوص عالمگیر کی دکنی حکمت عملی کے حوالے سے پیدا ہونے والے جاگیروں کے بحران کو مطالعہ کی بنیاد بنایا۔ تاریخی مواد سے انہوں نے ثابت کیا کہ دکنی فتوحات کے نتیجے میں عالمگیر نے سلطنت کی استعداد سے زیادہ جاگیروں کا اجرا کر دیا تھا جس سے امرا کے لیے جاگیروں کا حصول بے حد دشوار ہو گیا تھا۔ لہذا اس سے بے زمین جاگیردار بحران کا شکار ہوئے اور ریاست کے ساتھ ان کی وفاداری بھی مشکوک ہوتی گئی۔^{۳۹} ڈاکٹر اطہر علی نے اس بحران پر بحث کرتے ہوئے یہ نتائج برآمد کیے ہیں:

”دکن میں اورنگ زیب کے الحاقات کی فوجی بھاپ کے انجن (Steam-Roller) کا کام نہیں تھے جو رکاوٹوں کو روندنا چلا جائے بلکہ ایک سست اور بوجھل مشین کا جسے چلنے کی طاقت کے لیے دشمن کے بھگوڑے فوجی افسروں کی مدد درکار تھی جنہیں رشوت دے کر ملایا جاتا تھا۔ اس طویل جنگ میں مغل افواج کو بہت جانی نقصان اٹھانا پڑا، امیروں کی کم زوری میں اضافہ ہوا اور شہنشاہ کی توجہ زیادہ سے زیادہ دکن میں مرکوز رہی جس سے شمالی ہندوستان کے نظم و نسق کو نقصان پہنچا۔ دکن میں الجھنے سے دکنی امرا کی ایک کثیر تعداد مغل امرا میں شامل ہو گئی۔ امرا کی تعداد میں بہت زیادہ اضافہ ہو گیا تھا لیکن جب دکنی (پیچاپوری،

حیدر آبادی اور مرہٹے) بڑے پیمانہ پر بھرتی کیے گئے اور غیر معمولی اونچے منصب ان کو عطا کیے گئے۔ دیگر پرانے طبقوں کی تقرری اور ترقی کو نقصان پہنچا۔ مرہٹے جو ایک پشت قبل بالکل غیر اہم تھے اب شمار میں راجپوتوں سے بڑھ گئے تھے۔ اورنگ زیب اور اس کے وزرانے بار بار نئی تقرریوں کو روکنے کی کوشش کی لیکن ان کی عسکری اور سیاسی ضروریات نے ان کو مجبور کر دیا کہ وہ نوواردوں کو منصب عطا کرتے رہیں۔ لیکن ایک وقت وہ آگیا کہ منصب تو عطا کر دیے گئے مگر جاگیریں نہیں دی جاسکیں کیونکہ دعویٰ داروں کی تعداد میں اضافہ کے سبب اور خزانہ پر مالی دباؤ کی وجہ سے جاگیروں میں دینے کے لیے بہت کم باقی رہ گیا تھا۔ نوبت یہ آئی جار سید کہ جب مختلف جاگیردار جن کی جاگیریں فساد زدہ علاقوں میں تھیں، لگان کی وصولی نہ کر پاتے تو ایسے امرا سے یہ امید بھی نہیں کی جاسکتی تھی کہ اپنے منصب کے مطابق امدادی فوج رکھیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا جیسا کہ ہمیں سین نے دیکھا مملکت کی عسکری طاقت اور کم زور ہو گئی اور نئے فتنہ فساد اور بغاوتوں نے جنم لیا۔“ ۴۰

ڈاکٹر اطہر علی نے ۱۹۶۳ء میں طبقہ امرا کے اس بحران کا تجزیہ کیا تھا جو دکن میں گول کنڈہ اور بیجاپور کی فتوحات کے بعد نئے منصب داروں کو ضرورت سے بہت زیادہ جاگیریں دینے کے سبب اس لیے پیدا ہوا تھا کہ سلطنت میں فالتوز نہیں ہی موجود نہ تھیں۔ اس لیے طبقہ امرا اپنی عسکری تنظیم کے لیے محاصل حاصل کرنے میں ناکام یا ب رہا۔ امرا کی حالت بگڑ گئی اور سپاہ گیری کا نظام برباد ہو گیا۔ اطہر علی کے اس نظریہ کو اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی تفہیم کے لیے ایک اہم تحقیق قرار دیا گیا تھا۔ مگر ۱۹۷۳ء میں جان ایف۔ رچرڈز (John F. Richards) نے ایک مقالہ ”دکن میں شاہی بحران“ پیش کر کے اس نظریہ کو چیلنج کیا۔ اس نے دکن کے معاصر حوالوں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ کہا کہ مغلیہ سلطنت میں منصب داروں کی تعداد میں اچانک اضافے کے باوجود ریاست کو مالی وسائل کی کمی کے سبب برباد نہیں ہونا چاہیے تھا۔ اگر شہنشاہ عالمگیر دکن میں اپنی سرحدوں کو مستحکم کر سکتا تو گول کنڈہ اور بیجاپور کے وسائل سے اضافی اخراجات کو پورا کیا جاسکتا تھا۔ مگر شہنشاہ کی مزید توسیع کی چاہت میں وہ علاقے بھی نہ ختم ہونے والے حملوں کی زد میں آ گئے جو اس سے پہلے محفوظ تھے۔ عالمگیر ان مرہٹے بیدری اور تنگوسرداروں کو مغل اشرافیہ کا موثر طور پر حصہ نہ بنا سکا۔ جو اس سے قبل کسی مسلمان ریاست کی براہ راست انتظامیہ سے بعید علاقے میں رہتے تھے۔ وہ ان مقامی سرداروں سے موثر سیاسی دوستی بھی نہ کر سکا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مقامی سردار جو ابھی تک مسلح تھے غارت گری کرنے لگے۔ مغل مرکز مغل افسروں اور زمینداروں کو دکن میں کم سے کم ممکنہ تحفظ نہ دے سکا۔ اس وجہ سے وہ لوگ حوصلہ ہارنے لگے۔

اس مفروضہ کے مطابق بیجاپور اور گول کنڈہ کے الحاق سے پیدا ہونے والے محاصل سے مغل منصب داروں میں شامل ہونے والے نئے دکنی امرا کے مطالبات زور کو پورا کیا جاسکتا تھا۔ مگر شہنشاہ عالمگیر نے ان علاقوں کے سب سے زرخیز پیداواری قطعات زمین کو دکن میں اپنی حکمت عملی کے لیے انتخاب کر لیا تھا۔ اس نے سب سے

بہترین زمینیں بطور "خالصہ" دکن میں مرہٹوں کے خلاف جنگی مہمات کے لیے الگ کر دیں۔ باقی ماندہ قطعات اراضی "پے باقی" کے لیے رکھے گئے یہ قطعات دور دراز واقع تھے اور کم پیداواری تھے۔ ان حوالوں سے جان ایف۔ رچرڈز (John F. Richards) یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ۱۶۹۰ء کی دہائی میں جاگیروں کا بحران جزوی طور پر مصنوعی تھا۔ یہ زمینوں کی قلت کا نتیجہ نہ تھا بلکہ شہنشاہ عالمگیر کے فیصلوں کا نتیجہ تھا۔^۲ بیجاپور اور گول کنڈہ میں عالمگیر کی مالیاتی حکمت عملی کا مقصد یہ تھا کہ اس خطہ کے ممکن حد تک زیادہ سے زیادہ محاصل کو دکن میں مزید جارحانہ توسیع کے لیے صرف کیا جائے۔

کیمبرج کے پروفیسر سی۔ اے۔ بلی (C. A. Bayly) نے اٹھارہویں صدی کے بحران کو اس دور کے مقامی اور بین الاقوامی سماجی مظاہر میں تلاش کیا ہے۔ ان کا تجزیہ یہ ہے کہ اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں بحران کے تین نمایاں پہلو دیکھے جاسکتے ہیں۔ اول بیوپار کی دنیا میں مقامی تبدیلیوں کا توازن سے واقع ہونا، سماجی طبقات کی تشکیل اور ہندوستان کے اندر سیاسی کاپالٹ 'دوم مغربی اور جنوبی ایشیا میں وسیع بحران کی سطح جس کی خبر عظیم اسلامی مملکتوں کے زوال نے دی تھی یعنی مغل اور ان کے ہم عصر عثمانی ترک اور صفوی 'سوم اٹھارہویں صدی کے اندر یورپ میں پیداوار اور تجارت میں بے پناہ وسعت پیدا ہوئی تھی اور جارحانہ قومی ریاستیں قائم ہوئی تھیں جن کی بازگشت ہندوستان میں یورپی کمپنیوں کی حکمت عملی میں ۱۷۳۰ء سے اور بالخصوص انگلش کمپنی کے کردار میں ۱۷۵۷ء سے سنائی دی تھی۔^۳

اٹھارہویں صدی کے ہندوستانی بحران کو جنم دینے میں مغلوں کی وہ طویل دکنی مہمات بھی شامل ہیں کہ جن کا آغاز عہد اکبر سے ہوا تھا اور ان مہمات کی ممکنہ حد تک آخری تکمیل عالمگیر کے ہاتھوں سے ہوئی تھی۔ ان مہمات میں خاندیش 'احمد نگر' بیجاپور اور گول کنڈہ کا مسئلہ تو مستقل بنیادوں پر حل ہو گیا تھا مگر دکن میں اصل مسئلہ مرہٹوں کی بڑھتی ہوئی سیاسی قوت سے نبرد آزما ہونے کا تھا۔ مرہٹوں کے بڑھتے ہوئے فوجی سیلاب کو روکنے اور شکست دینے میں عالمگیر کی زندگی کے پچیس قیمتی سال صرف ہو گئے تھے۔ اس ساری جگہ دو میں مغلوں نے مرہٹہ طاقت کو دکن میں پریشان کر کے منتشر تو کر دیا تھا مگر ان کا سیاسی اور عسکری کردار ختم نہ ہو سکا تھا۔ یہ ہی وجہ ہے کہ عالمگیر کے بعد وہ اپنی بکھری ہوئی طاقت کو جمع کر کے جارحیت کے لیے تیار ہونے لگے تھے۔

دکنی مہمات میں مغل امرا کو مرہٹوں کے مقابلے میں پہلی بار ایک مختلف عسکری حالت کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ مغل امرا کو جو کھلے میدانوں میں لڑنے کے عادی تھے یا قلعہ جات پر چڑھائی کرنے کی صلاحیتیں رکھتے تھے۔ دکن میں مرہٹوں کے ہاتھوں گوریلا جنگوں سے سخت پریشان ہوئے۔ مغلوں کے آزمائے ہوئے فاتح سرداروں کو بھی مرہٹوں کے حملوں کی حکمت عملی سے ہزیمت اٹھانا پڑی۔ ان کی فاتح سائیکی بار بار شکست کا شکار ہوئی۔ دکن کی نہ ختم ہونے والی صبر آزما جنگوں اور محاصروں نے مغل امرا کو تھکا دیا تھا۔ چنانچہ تاریخ میں پہلی بار ان کے حوصلے پست ہوئے اور وہ مغلیہ سلطنت کے مستقبل کے بارے میں بھی فکر مند ہوئے۔ شہنشاہیت کا ناقابل شکست ادارہ بھی انہیں ڈولتا ہوا نظر آنے لگا۔ دکنی مہمات میں امرا کا عسکری کردار شدت سے متاثر ہوا۔ ہم بہت سے ایسے واقعات کا

سامنا کرتے ہیں جب فوجی سردار محاصروں یا جنگوں میں مرہٹوں سے خاموش معاہدے کر لیتے تھے۔ بے جا طور پر محاصروں کو طول دیے جاتے تھے۔ یا مرہٹوں سے رعایت برت لیتے تھے۔

دکنی مہمات کا دوسرا حصہ گول کنڈہ اور بیجاپور سے متعلق ہے۔ ان دونوں ریاستوں پر چڑھائی کے لیے عالمگیر توپورے طور پر مطمئن تھا مگر امرا کے کچھ طبقے مطمئن نہ تھے۔ خانی خان کا کہنا ہے کہ گول کنڈہ کے محاصرہ میں مغل سردار خاں جہاں اور خود شہزادہ معظم نے بارشوں کی وجہ سے تساہل سے کام لیا تھا۔ خاں جہاں عالمگیر کی طرف سے دل برداشتہ تھا اور حملے کے خلاف تھا۔ اس لیے عالمگیر نے خود اپنے قلم سے ایک فرمان لکھ کر خاں جہاں کی سخت سرزنش کی تھی اور فوری طور پر حملوں کا حکم جاری کیا تھا۔^{۳۲} دکنی حکمت عملی کے سلسلے میں علما کی رائے بھی عالمگیر کے خلاف تھی۔ جب اس نے ان ریاستوں پر حملے کے لیے علما سے فتویٰ لینا چاہا تھا تو فتویٰ حملوں کے خلاف ملا تھا کیونکہ علما بیجاپور، گول کنڈہ کو برادر اسلامی ریاستیں سمجھتے تھے۔^{۳۳} گول کنڈہ کے محاصرے کے دوران عالمگیر کو جب یہ معلوم ہوا تھا کہ شہزادہ معظم گول کنڈہ کے حکم راہن ابو الحسن تانا شاہ سے ہم دردی رکھتا ہے اور دونوں کے درمیان خفیہ مراسلت جاری ہے تو معظم، عالمگیر کے شدید عتاب کا نشانہ بنا تھا۔^{۳۴} بیجاپور اور گول کنڈہ مغلوں کے نزدیک معتب ریاستیں تھیں کہ مرہٹوں سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کو مدد اور پناہ فراہم کرتی تھیں اس لیے مغل ان کو تباہ کرنے میں حق بہ جانب تھے۔ اگرچہ دونوں ریاستیں ۸۷-۱۶۸۶ء میں ختم ہو گئیں مگر ان کی تباہی کی مہمات میں مغلیہ عساکر کو بہت نقصان پہنچا۔ امرا اور سپاہی مسلم ریاستوں کے خون خرابے سے بددل ہوئے۔ اور دکن میں ان کے حوصلے فتوحات سے بلند تو ہوئے مگر اخلاقی سطح پر پست ہوئے۔ درحقیقت ان لڑائیوں میں ان کے اندر اپنی کارروائیوں کے لیے منصفانہ جواز کا مسئلہ بھی پیدا ہوا۔

مغل دربار کے توراتی اور ایرانی امرا کے مابین شدید کش مکش بھی عالمگیر کی دکنی حکمت عملی پر اثر انداز ہوئی۔ ایرانی امرا کا سرغنہ اسد خاں اور اس کا بیٹا ذوالفقار خاں تھا اور توراتی امرا کا رہنما غازی الدین فیروز جنگ اور اس کا بیٹا جن قلچ خان تھا جو مستقبل میں نظام الملک آصف جاہ کی شکل میں ظاہر ہونے والا تھا۔ اورنگ زیب کے دور میں ان دونوں گروہوں کے درمیان مشترکہ بات یہ تھی کہ یہ گروہ دکن کے معاملات میں برابر شریک رہے تھے۔ دکنی حکمت عملی کے بارے میں یہ دونوں گروہ مختلف آراء رکھتے تھے۔ اور متضاد سمتوں میں چلنے کے خواہش مند تھے۔ اسد خاں اور ذوالفقار خاں، مرہٹوں کا دل ہاتھ میں لینا چاہتے تھے وہ دکن میں مغل اقتدار کو بچانے کے لیے ان سے معاہدہ کرنے میں یقین رکھتے تھے۔^{۳۵}

ذوالفقار خاں مرہٹوں سرداروں سے تعلقات رکھتا تھا۔ وہ ان کی غیر معمولی جنگی چالوں سے بھی مرعوب تھا۔ وہ دکن کے مقامی ماحول میں جنگ کو طول دینا نہ چاہتا تھا اس لیے وہ مرہٹوں سے کسی معاہدے کے ذریعے امن و امان قائم کرنے کا متنبی تھا۔ جب کہ توراتی گروہ اس حکمت عملی کا مخالف تھا۔ غازی الدین فیروز جنگ نے مرہٹوں کے خلاف سخت اور غیر مصالحت پسندانہ رویہ اختیار کر رکھا تھا۔ مغل امرا کے درمیان گروہ بندی کے اس دور میں یہ بات صاف طور پر ظاہر ہو رہی تھی کہ ان کی داخلی سوچ دشمن سے متصادم ہونے کی صلاحیت کو کم زور کر رہی تھی۔

چنانچہ امرا کے مابین یہ رقابت اور فرقہ بندی آنے والے ادوار میں مغل سلطنت کے سیاسی بحران کی نشان دہی کر رہی تھی۔

مغلوں کی عسکری حکمت عملی دکن کے معاملات میں جہاں جارحانہ تھی وہاں اس میں مصالحتانہ عنصر بھی موجود تھا۔ مغلیہ سلطنت دکن کی تسخیر کر کے ہندوستان کو ایک واحد مرکزی حکومت کے تحت لانے کے لیے کوشاں تھی اور اس سلسلے میں اپنی مکمل فوقیت اور اقتدار اعلیٰ کو مسلط کرنا چاہتی تھی۔ مگر عالمگیر کی مہمات کے زمانے سے پہلے ہی دکن میں مرہٹہ قوم اپنی نسلی پہچان کے حوالے سے اپنی خود مختار ریاست بنانے کے لیے سرگرم تھی۔ اس صورت حال میں مرہٹے مغلوں کے راستے کی دیوار بن رہے تھے اور مغل ان کے ریاستی منصوبوں کی راہ میں حائل تھے۔ دونوں اطراف کے مقاصد قطعاً متضاد تھے اس لیے ان کے درمیان کسی معنوی اکائی کا بننا محال تھا۔ عالمگیر نے اپنی جارحانہ حکمت عملی کے ساتھ ساتھ مرہٹوں کی طرف اتحاد اور دوستی کا قدم بھی بڑھایا اور کئی بار ان کو اعلیٰ مراتب سے سرفراز کر کے مغلیہ سلطنت کی اکائی میں ضم کرنے کی کوششیں کیں۔ مرہٹہ سردار مصلحت مغلوں کی سیاسی برتری تسلیم کرتے مگر جوں ہی موقع ملتا دوبارہ تصادم پر آمادہ ہو کر دفاعی حیثیت اختیار کر لیتے یا گوریلا کارروائیاں شروع کر کے از سر نو اپنے مقاصد کے لیے جدوجہد کرنے لگتے۔ مرہٹوں کے اندر اپنی قومی پہچان کا شعور بہت گہرا تھا۔ اور وہ اسے ہر قیمت پر تحفظ دینے اور عروج پر لے جانے کے لیے کوشاں تھے۔ تاریخی اعتبار سے جوں جوں مغلوں کے ساتھ ان کے تصادمات بڑھتے گئے اختلافات سنگین ہوتے چلے گئے۔ اور ہندوستان کے اندر مصالحت کے تمام رستے بند ہوتے گئے۔ نتیجہ کے طور پر مغلوں کی مرکزی ہیئت کو شدید نقصان آنے والے ادوار میں برداشت کرنا پڑا۔ مرہٹے ایک ابھرتی ہوئی طاقت کے طور پر شمالی ہند تک آ پہنچے ان کے ہاتھوں دلی مرکز برباد ہوا۔ ہندوستان کی مرکزیت برباد ہو گئی۔ اور مغرب سے آنے والی اقوام کے لیے راستہ ہموار ہوا۔

ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے زوال کو ہم کسی واحد وجہ سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ زوال سلطنت کا تجربہ کریں تو اس میں بہت سے عوامل کارفرما ملتے ہیں۔ مختلف ادوار میں مورخین اس زوال کے اسباب کو اپنی اپنی سیاسی سوچ اور مفادات کے حوالے سے تعبیر کرتے رہے ہیں۔ جیسا کہ ہم وضاحت کر چکے ہیں کہ انیسویں اور بیسویں صدی میں برطانوی مفادات کے تحفظ کے لیے عالمگیر کی مذہبی حکمت عملی اور فرقہ داریت کے تصور کو فروغ دیا جاتا رہا۔ اس کلاسیک تصور کو علی گڑھ کے مورخین ڈاکٹر ستیش چندر اور ڈاکٹر اطہر علی نے ۱۹۶۰ء کی دہائی میں دستاویزی شہادتوں سے رد کیا۔ انہوں نے مغل دربار کی گروہ بندیوں، جاگیر داری نظام کے زوال اور دکنی فتوحات کے بعد نئے منصب داروں کی کثرت اور اراضی کے فقدان کے سبب سے پیدا ہونے والے جاگیر داری اور عسکری بحران کا تصور پیش کیا۔ اگرچہ یہ تصور چیلنج بھی ہوا مگر اس کی صداقت اپنی جگہ موجود ہے۔

حوالے

- ۱- John F. Richards, The Mughal Empire (Cambridge: Cambridge university press, 1995) p-213.
- ۲- Sh. Abdur Rashid, History of the later Mughals (Lahore: Research Society of Pakistan, 1978) p-22
- ۳- ڈاکٹر ستیش چندر، مغل دور پار کی گروہ بندیوں محمد قاسم صدیقی، مترجم: (لاہور: نگارشات ۱۹۹۵ء) ۲۲۲
- ۴- Hari Ram Gupta, Marathas and Panipat (Chandigarh: Panjab university, 1961) p-97.
- ۵- Ibid, pp. 96-98.
- ۶- Qirish Chandra Dwivedi, The Jats (Delhi: Arnold publishers, 1989) p-26.
- ۷- Ibid, p-29
- ۸- Ibid, p-34
- ۹- Richards, The Mughal Empire, p-250
- ۱۰- Ibid, p-251
- ۱۱- The Jats, p-38
- ۱۲- عبدالقادر بیدل، ”چهار عناصر“ دربار علی شیخ محمد اکرام ڈاکٹر وحید قریشی، مرتبین: (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۳ء) ۳۶۰
- ۱۳- Hari Ram Gupta, Later Mughal History of the Punjab (Lahore: Sang-e-meel publications, 1996) p-37-38
- ۱۴- Later Mughal History, p-40
- ۱۵- Ibid, P-41
- ۱۶- Muzaffar Alam, The crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab, P-1707-1748 (Delhi: Oxford university press, 1986) p-134
- ۱۷- C. A. Bayly, Indian society and the making of British empire (Cambridge: Cambridge university press, 1988) P-21
- ۱۸- Ibid, p-23
- ۱۹- B. S. Nijlir, Punjab under the later Mughals (Lahore: Book Traders, N.D) p- 85-86

۲۰- اکرام علی ملک، تاریخ پنجاب (لاہور: سلمان مطبوعات ۱۹۹۰ء) ۱۳۲

۲۱- خلیف احمد نقوی، شاہ ولی اللہ کے سیاسی مکتوبات (علی گڑھ: ۱۹۵۰ء)

۲۲- گنڈا سنگھ، احمد شاہ ابدالی (لاہور: تحقیقات ۱۹۹۳ء) ۳۲۰

- ۲۳- گنڈاسنگھ ۲۰۲
- ۲۴- مغلیہ بادشاہت کی جگہ دلی میں ہندوؤں کی مربہ حکومت قائم کرنے کے لیے مربہ سرداروں کی تقریریں دیکھنے کے لیے رجوع کیجیے۔ ابدالی از گنڈاسنگھ میں عماد السعادت کے بیانات۔
- ۲۵- محمد سرور ارمغان شاہ ولی اللہ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ ۱۹۸۶ء) ۳۳۷
- ۲۶- محمد سرور، ارمغان شاہ ولی اللہ ص ۳۵۰
- ۲۷- مذکورہ حوالہ ص ۳۵۱
- ۲۸- گنڈاسنگھ ص ۲۶۰
- ۲۹- ڈبلیو. فرینکلن، تاریخ شاہ عالم شاہ الحق صدیقی مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشن کانفرنس ۱۹۷۶ء) ۶۲
- ۳۰- W. Francklin, Reign of Shah Aulum (Lahore: Republican Books, 1988) p-33
- ۳۱- ڈاکٹر اوم پرشاد پرکاش، اورنگ زیب عالمگیر ڈاکٹر مبارک علی مترجم: (لاہور: فکشن ہاؤس ۲۰۰۰ء) ۱۳۲
- ۳۲- اوم پرشاد پرکاش ص ۱۳۳
- ۳۳- Percival Spear, History of India (London: Penguin, 1987) p-72-73
- ۳۴- Andrea Hintze, The Mughal Empire and Its Decline (Great Britain, Ashgat publishing limited, 1997) p-13
- ۳۵- Muzaffar Alam, The Crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab 1707-1748 (Delhi: Oxford university Press, 1986) p-21
- ۳۶- ڈاکٹر شیش چندر، مغل دربار کی گروہ بندی محمد قاسم صدیقی مترجم: (لاہور: نگارشات ۱۹۹۵ء) ۲۶۲
- ۳۷- مغل دربار ۲۵۸
- ۳۸- مذکورہ حوالہ ۱۰
- ۳۹- The Crisis of Empire, p-3
- ۴۰- ڈاکٹر محمد اطہر علی اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا، امین الدین مترجم: (دلی: ترقی اردو بیورو ۱۹۸۵ء) ۶۰-۲۵۹
- ۴۱- John F. Richards, Power, Administration in Mughal India (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) p-3
- ۴۲- C.A. Bayly, Indian Society and the Making of British Empire (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) p-3
- ۴۳- عبد المجید صدیقی، تاریخ گول کنڈہ (حیدرآباد: ادارہ ادبیات اردو ۱۹۶۳ء) ۲۸۴
- ۴۴- صدیقی، گول کنڈہ، ۳۰۱
- ۴۵- گول کنڈہ کے محاصرے میں ابوالحسن سے خفیہ رابطہ رکھنے کے شبہ میں شہزادہ معظم اور اس کے خاندان پر عالمگیری عتاب کے لیے دیکھیے۔ خانی خان، منتخب اللہ، محمود احمد فاروقی مترجم: جلد ۳، ص ۳۰۳-۳۰۰
- ۴۶- مغل امرا ۱۷۸
- ۴۷- مذکورہ حوالہ ۱۷۹

جعفر زٹلی (۱۷۱۳ء-۱۷۵۳ء)

اٹھارہویں صدی میں طنز و مزاح اور لایعنیت کا شاعر

یہ بات دل چسپ بھی ہے اور عجیب بھی کہ شمالی ہند میں سترہویں صدی کی ابتدائی اردو شاعری کے افق پر ایک ایسا لایعنی شاعر ہمیں ملتا ہے جو صاحب دیوان بھی تھا۔ شمالی ہند میں فارسی شعری روایت سے مغلوب ادبی ماحول میں ہم ایک ایسے شاعر کی آواز سنتے ہیں جو فارسی ادب کی سنجیدگی اور لطافتوں کے خلاف لایعنی شاعری (Absurd Poetry) کا علم بلند کرتا ہے۔

مغلیہ دور حکومت میں روایت پرستی اور رسمیت (Formalism) کے حد سے بڑھے ہوئے اثرات کے خلاف جعفر زٹلی کا کردار ایک ردِ عمل کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ اتفاق سے اس کو عالمگیر جیسے متدین اور سخت گیر بادشاہ کا زمانہ ملا۔ کہاں ایک طرف عالمگیری حکومت کی پاکیزگی اور بنیاد پرستی کے ساتھ قواعدِ حیات اور قواعدِ ریاست پر زور..... اور کہاں جعفر زٹلی کی بے لگام ہزلیہ شاعری۔ عالمگیر کے دور کی یہ انتہائیں تھیں اور ان دونوں کے درمیان زمیں آسمان کا تفاوت پایا جاتا ہے۔

جعفر اپنے دور کا انتہائی بے بانگ اور نڈر شاعر تھا۔ وہ اردو کا پہلا شاعر تھا کہ جس نے شاعری کے روایتی اسالیب کو ترک کیا۔ اس نے غزل کی روایتی تکنیک اس کی دیوبالا، تہذیب اور عشق و عاشقی کے مروجہ تصورات سے بغاوت کی۔ وہ اپنے عہد کا ایک بڑا بانغی تھا کہ جو ریاست سے بھی نکر جانے میں خوف محسوس نہ کرتا تھا۔ زٹلی اردو کا پہلا شاعر تھا جسے تخلیقی اظہار کی سنگین پاداش میں سزائے موت کا سامنا کرنا پڑا۔

یہ ۱۶۵۸ء کا زمانہ تھا جب اورنگ زیب اپنے تینوں بھائیوں کو شکست دینے اور شاہجہاں کو آگرہ کے قلعہ میں قید کرنے کے بعد ہندوستان کے تخت سلطنت پر بیٹھ چکا تھا۔ اسی زمانے میں اردو زبان کا وہ شاعر پیدا ہوا جس نے آنے والے ادوار میں جعفر زٹلی کے نام سے شہرت حاصل کی اور جو ہندوستانی اشرافیہ کے لیے اپنی ہجوئیات کے باعث ایک دہشت بن گیا تھا۔ جعفر زٹلی کو اردو ادب کے پرانے سنجیدہ حلقے ادبی دنیا سے باہر کی چیز سمجھتے رہے۔ اس کے طنز و مزاح کو معاشرتی حوالوں سے سمجھنے کی بجائے محض زٹل اور لغو کہہ کر ٹال دینا ان لوگوں کا شعار تھا۔ زیادہ سے زیادہ اسے معمولی قسم کی تفریح طبع کی چیز سمجھا گیا۔ یہ کسی نے نہ سوچا کہ وہ اپنے عہد کی سماجیات کا نقاد تھا مگر اس

کا عہد اسے احمق اور یاوہ گو سمجھتا رہا۔ آج ہم اس کی اسی یاوہ گوئی کے مداح خواہیں ہیں جسے اس کا عہد ہمیشہ رد کرتا رہا تھا۔ جعفر کا انتقال ۱۳۷۱ء میں ہوا۔

گزشتہ صدیوں میں طویل ادوار تک جعفر زٹلی کی فنی قدر و قیمت کا اعتراف کرنے سے گریز کیا جاتا رہا ہے۔ بحیثیت شاعر اس کی اہمیت کو نہ سمجھا گیا۔ ان ادوار میں جعفر زٹلی کی ایک ایسی تصویر بنادی گئی تھی جس میں وہ شاعر نہیں بلکہ سرکس کا مسخرا یا بھانڈا معلوم ہوتا تھا۔ اس مستحکم تصور کو ختم کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی۔ جعفر زٹلی کے بارے میں پہلی بار سنجیدگی سے اس وقت غور کیا گیا جب ۱۹۲۸ء میں محمود شیرانی کی تالیف ”پنجاب میں اردو“ شائع ہوئی۔ شیرانی نے زٹلی پر اپنا تبصرہ لکھتے ہوئے اس بات کا اعتراف کیا کہ ”زٹلی کی طباعی اور ذہانت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔“ اس کے بعد طویل مدت گزر گئی۔ جعفر دوبارہ کسی موثر شخصیت سے تحسین حاصل نہ کر سکا۔ تا آنکہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں اس کی طرف دوبارہ سنجیدگی سے توجہ دی گئی اور اسے ادبی تاریخ کے اوراق پر ایک اہم شاعر کے طور پر پیش کیا گیا مگر اس سے کچھ پہلے جب ۱۹۶۲ء میں ”علی گڑھ تاریخ ادب اردو“ شائع ہوئی تھی تو شمالی ہند کی ابتدائی ادبی تاریخ میں ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے اس پر چند صفحات کا نوٹ یہ کہہ کر لکھا تھا کہ اورنگ زیب جیسے متین اور سنجیدہ بادشاہ کے زمانے میں زٹلی جیسے غیر سنجیدہ اور ہڑال گو شاعر کا ذکر ناگزیر ہے۔^۲

گزشتہ ربع صدی میں جعفر زٹلی کی طرف اردو ادب کے محققین اور نقادوں نے قابل قدر توجہ مبذول کی ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں جعفر زٹلی کی بازیافت ہوئی ہے اور سنجیدگی سے اس کی شاعری کو سمجھنے کی قیاس کو کششیں کی گئی ہیں۔ ان میں ۱۹۷۹ء میں ”کلیات جعفر زٹلی“ بھی شامل ہے جو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ڈاکٹر نعیم احمد نے مرتب کر کے شائع کی۔ یہ قول ڈاکٹر گیان چند انہوں نے تمام فحش الفاظ کو بے جھجک طور پر چھاپ دیا ہے۔^۳ موصوف یہ خبر بھی دیتے ہیں کہ جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں علی جاوید نے پی ایچ۔ ڈی کا تحقیقی مقالہ لکھا تھا جو شائع نہیں ہو سکا۔ ڈاکٹر گیان چند نے مقالے کا سن نہیں لکھا ہے۔ ہندوستان ہی میں جعفر پر ایک اور مقالہ ۱۹۷۹ء میں ناگپور یونیورسٹی میں سید سید اللہ نے لکھا تھا۔^۴ ڈاکٹر جمیل جالبی تاریخ ادب کے ان نقادوں میں ہیں جنہوں نے پہلی بار کھل کر جعفر زٹلی کی شعری تحسین کی ہے اور اسے مختلف تنقیدی جہات سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے انڈیا آفس لائبریری کے نسخہ کلیات جعفر زٹلی کو مرتب بھی کیا تھا جسے انہوں نے اشاعت کے لیے آفٹ کتابت پر اشاعت کے لیے تیار کر لیا تھا مگر اس کی اشاعت کو ملتوی کرنا پڑا وہ اس بات کا فیصلہ نہ کر سکے کہ ”غیر شریفانہ الفاظ“ جوں کے توں برقرار رکھے جائیں یا ان کو حذف کر کے نقطے لگا دیے جائیں۔^۵ ۱۹۹۱ء میں اسلام آباد سے مقتدرہ قومی زبان کی طرف سے شائع ہونے والی ڈاکٹر انور سدید کی ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ میں زٹلی پر ایک مختصر تنقیدی تبصرہ قلم بند کیا گیا ہے۔

۱۹۶۳ء میں اردو ادب کی تاریخ پر ڈاکٹر محمد صادق کی ایک قابل قدر کتاب شائع ہوئی تھی۔ اس میں زٹلی ان کی نظر التفات سے محروم رہا۔ بعد میں اس کتاب کا نظر ثانی شدہ ایڈیشن ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا مگر زٹلی پھر بھی محروم ہی رہا۔ ۱۹۷۱ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ”شعبہ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند“ کی طرف سے اردو

ادب کی تاریخ کی جلد اول شائع ہوئی۔ اس میں جعفر زلمی پر ایک سرسری تبصرہ شامل کیا گیا تھا۔ ۱۹۹۸ء میں دلی سے ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر سیدہ جعفر کی تاریخ ادب اردو شائع ہوئی ہے۔ یہ کتاب پانچ جلدوں میں ۷۰۰ء تک کے ادوار پر مشتمل ہے۔ پانچویں جلد میں شمالی ہند کے شعرا میں ڈاکٹر گیان چند نے ”جعفر زلمی“ پر مفصل مقالہ لکھا ہے۔ اس کی زندگی اور شاعری پر بحث کی ہے۔ دلی ہی سے ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ”اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ“ ۱۹۹۸ء میں چھپی ہے۔ اس کتاب میں زلمی پر ایک شذرہ موجود ہے۔

جعفر زلمی مزاج کے اعتبار سے انتہائی دریدہ دہن، انتہائی بے باک اور آتش بیاں انسان تھا۔ وہ ہر قسم کے سیاسی، ریاستی، معاشرتی اور تہذیبی ادب و آداب اور رسومات سے ماورا شخص تھا اور کسی قسم کے خوف یا احتساب کو دل میں نہ لاتا تھا۔ روزمرہ زندگی کے ظاہری آداب و قواعد کو توڑ دینا اس کے لیے معمولی بات تھی۔ ملک کی نہایت اہم اور وقیع شخصیات کا خاکہ اڑا دینا یا ان کی تضحیک کر دینا اس کے معمولات کا حصہ تھا۔ اس لیے جعفر اپنے زمانے میں امرا اور خواص کے لیے دہشت بن گیا تھا۔ یہ لوگ اس کی دریدہ دہنی سے خائف رہتے تھے۔ اسی وجہ سے شفیق اورنگ آبادی یہ لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ ظل سبحانی بھی اس کی آتش بیانی سے لرزتے تھے اور میر جیسے شاعر نے اس کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ وہ کاٹنے والی زبان کا مالک تھا۔

جعفر زلمی ایک زبردست استحصال کرنے والا شخص تھا۔ اس کی ہجویات اور مضحکات کی دہشت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ وہ جانتا تھا کہ لوگ اس کی شاعری سے خوف کھاتے ہیں۔ اس لیے وہ اپنے شعری کردار سے ہر طرح کے لوگوں کو استعمال کرتا تھا۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جس کسی سے ملنے کے لیے جاتا اپنی جیب میں اس کی تحسین کا سامان رکھتا تھا۔ اگر وہ اسے خوش کر دیتا تو جعفر شعری تحسین نذر کر دیتا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پھر شخص مذکورہ اس کی بے پناہ ہجو کا نشانہ بن جاتا تھا۔ خواص و عوام اس کی نشانہ بازی سے خائف اور دہشت زدہ رہتے تھے۔

جعفر کی طنزیات، مضحکات اور مزاح نگاری کا دائرہ کار بالعموم اس کی ذات کے ارد گرد گھومتا ہے۔ اس کی طنز بے حد ذاتی ہے۔ ایسی طنز میں وہ آخری انتہاؤں تک جا پہنچنے میں کوئی گریز نہیں کرتا۔ اسی لیے اس نوعیت کی طنزیہ شاعری اس کے ذاتی غم و غصے سے بھری ہوئی ہے۔ اسے پڑھ کر ہم طنز نگاری کے فن سے کم کم ہی محظوظ ہوتے ہیں۔ ہماری ہم دردی بے چارے اس فرد کے ساتھ ہو جاتی ہے جو جعفر کی ستم شکاری کا شکار ہوا تھا۔ اس کی ایک وجہ جعفر کی حد درجہ حساسیت بھی ہو سکتی ہے۔ جوں ہی اسے کوئی جواب نفی میں ملتا، وہ فوراً ذاتی طنز نگاری شروع کر دیتا تھا۔ وہ کسی بھی سطح پر اپنی ذات کی ہلکی سے ہلکی شکست بھی برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ چنانچہ ذات کی یہ از بس حساسیت فوراً بروئے کار آتی تھی اور اس کا قلم رواں ہو جاتا تھا۔ ڈاکٹر انور سدید نے ایک اور خیال بھی ظاہر کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ زمانے کے ابتذال اور سرد مہری نے زلمی کو ختم المزاج بنا دیا تھا۔

حصول رزق کی خاطر جعفر زلمی نے کچھ مدت مغلیہ لشکر میں بھی گزاری تھی۔ عالمگیر کے دور میں یہ بات مشہور تھی کہ دکن سپاہیوں کا نان و نفقہ ہے۔ زلمی بھی اس نان و نفقہ کی خاطر دکن جا پہنچا تھا جہاں اس نے دکنی

مورچوں میں شب دروز آگ اور دھوئیں کے کھیل دیکھے۔ اس جیسا زندہ دل اور خوش باش شاعر اس قسم کی خوف ناک زندگی کیسے گزار سکتا تھا۔ رات دن بارود میں رہنا دھماکوں سے لرزنا، خطرات کا سامنا کرنا، ہمہ وقت جان ہتھیلی پر رکھے پھرنا اس کے بس کی بات نہ تھی۔ وہ لوگوں کو لفظوں سے مارنے کا عادی تھا مگر یہاں وہ خود مارا جا رہا تھا۔ جنگ کی ہول نائیوں کے تجربے کو اس نے ایک نظم کی شکل دے دی تھی جو یہ ہے:

توبہ ازیں دوسرے مورچہ

دمدم از دمدہ جاں درخل
توبہ ازیں (مسکن) پرشور و شر
مرطہ پرخطر و خوف و ڈر
از نظر آدمیان شد الوپ
گنبد گردوں ز صدا ہائے توبہ
بان و تفنگ است بہر صبح و شام
تیر و خدنگ است دگر والسلام
خاک دریں زیستن و زندگی
جاں بخلل دل ہر انگدی
روز بہ ہیبت گزرد شب بہول
خاک دریں زیستن فصل و قول
پر خس و خاشاک بر نوکری
نزد خرد بہتر ازیں نوکریں
جعفر ازیں کوچہ پس مورچہ
شرم حضوری مکن و لوٹ چل

جعفر زٹلی اگرچہ اپنی ہزلیات کے باعث مشہور تھا مگر اس کے باوجود اس کے ہاں اپنے عہد کی آگہی کا تصور موجود ہے۔ وہ ان شعرا میں تھا جنہوں نے سترھویں صدی کے اواخر اور بالخصوص عالمگیر کے انتقال (۱۷۰۷ء) کے بعد معاشرے کو تیزی سے ٹوٹنے اور بکھرتے ہوئے دیکھا اور ادبی تاریخ کے اوراق پر اپنی شہادت قلم بند کی۔ ایک شہادت تو وہ ہے جسے مورخین پیش کرتے ہیں مگر زٹلی کی شہادت ایک ایسے انسان کے مجرد جذبات کو پیش کرتی ہے جو تاریخ ادب میں اپنی غیر سنجیدہ تحریروں کے لیے بدنام ہے جس کی منظومات پڑھ کر ادب کے سنجیدہ علما کی پیشانیوں پر پسینہ آ جاتا ہے۔ زٹلی جیسے لائین شاعر سے یہ توقع ہی رکھنا عبث تھا کہ وہ زندگی میں کبھی کوئی سنجیدہ قرینہ بھی اختیار کرے گا مگر عالمگیر کے دورِ آخر اور مابعد کی معاشرتی افراطی ٹوٹ پھوٹ اقدار کی شکست و ریخت

اور انسان کی تباہی و بربادی کا جو نقشہ اس نے بنایا ہے وہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اپنے عہد کے زوال کو زلّی جیسے لایعنی شاعر نے بھی شدت سے محسوس کیا ہے۔ وہ پہلا اردو شاعر تھا جس نے اپنے دور کی بے معنویت، بے ربطی اور زوال کی نشان دہی کی ہے۔ اس کی دو نظموں میں شہر آشوب جیسی کیفیات پائی جاتی ہیں۔ یہ دو نظمیں ہی اس کی شاعری کو بامعنی بنانے کے لیے کافی ہیں۔ مغلیہ دور کی معاشرتی، ریاستی اور سیاسی بے ربطی نے زلّی کو ایک ایسے مقام پر لاکھڑا کر دیا تھا جہاں وہ رنج و غم کی حالت میں اپنے عہد کے زوال کا پر سوز نوحہ پر و قلم کرتا ہے۔ پہلی نظم عالمگیر کے انتقال کے حوالے سے ہے:

کہاں اب پائے ایسا شہنشاہ	کمل اکمل و کامل دل آگاہ
رکت کے آنسوؤں جگ رو دوتا ہے	نہ مینھی نیند کوئی سوتا ہے
صدائے توپ و بندوق است ہر سو	بہ سراپاب و صندوق است ہر سو
دواؤ ہر طرف بھاگڑ پڑی ہے	بچہ درگود و سر کھٹیا دھری ہے
کٹاکٹ و لٹاکٹ ہست ہر سو	جھٹاکٹ و پٹاکٹ ہست ہر سو
بہ ہر سو مار مارو دھاڑ است	او چل چال و تیر خنجر کٹارا است
ازاں اعظم و زین سوئے معظم	جھڑا چھڑ و دھڑا دھڑ دھڑ ہر دو پائیم
بہ بنم تا خدا از کیست راضی	بخواند خطبہ از نام کہ قاضی

دوسری نظم میں معاشرتی بے ربطی، اقدار کی توڑ پھوڑ، اخلاقی زوال اور اقتصادی بد حالی کا منظر دیکھا جاسکتا ہے۔ مغلوں کے زوال کے حوالے سے یہ شمالی ہند میں اردو کی شاید اولیں نظم ہے:

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے	ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری	محبت اٹھ گئی ساری عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی	اتاری شرم کی لوئی عجب یہ دور آیا ہے
ہنرمندان ہر جائی پھریں در در بہ رسوائی	رزل قوموں کی بن آئی عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی چہ بیگانہ چہ زن گھر کی	ملا دے بات سب ہر کی عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں نہ اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں	قرض بیوں سے لے کھاویں عجب یہ دور آیا ہے
جنہوں کا نام ہے عاشق انہوں کا نام ہے فاسق	ہزاروں میں کوئی صادق عجب یہ دور آیا ہے
دیا کرتے رہو جانا بھلائی سنگ لے جانا	کہے جعفر پورکھ سیانا عجب یہ دور آیا ہے

شاید عمر رسیدہ ہونے کے بعد جعفر کی شاعری میں زوال، عمار اور فنا کا احساس پیدا ہو گیا تھا۔ زندگی میں مال و دولت، ریاست، محلات اور شان و شوکت کی تباہی کو دیکھ کر جعفر نے جو رویہ اختیار کیا، اسی نوعیت کا شعری عمل

ایک صدی بعد نظیر اکبر آبادی کی نظم ”بخارہ نامہ“ میں ملتا ہے۔ زنگی اس بات کو بخوبی طور پر سمجھ لیتا ہے کہ انسان کی آخری منزل خاک ہے جہاں پہنچ کر وہ بالآخر خاک ہو جاتا ہے۔ اور یہ اس کا مقدر ہے۔ محلوں کی رونقیں، محفلیں، ملبوسات، خوشبویات اور ڈھول نغارے سب یہیں پر رہ جانے والے ہیں۔ موت کا نقارہ بجنے سے آدمی خاک میں جا ملے گا۔ جعفر کے ہاں اس قسم کی سنجیدہ منظومات کے نمونے کم کم ملتے ہیں:

نہ سو سکھ سچ راحت میں سدا رہ زود طاعت میں
اجل بھی ہے گی ساعت میں کہ آخر خاک ہو جانا
جنہوں کے لاکھ تھے گھوڑے سدا زرفت کے جوڑے
انہوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
جنہوں گھر جھولتے ہاتھی ہزاراں رین دن ساتھی
سموں کو خاک اب کھاتی کہ آخر خاک ہو جانا
کمر جب موڑ کر چلتے عطر سب دیہہ پر ملتے
دیکھو اب خاک میں رلتے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لال تھے ہیرے سدا مکھ پان کے بیڑے
سموں کو کھا گئے کیڑے کہ آخر خاک ہو جانا
سدا جو پہنچے ملل محل میں باجے مندل
گئے وہ خاک میں رل ل کہ آخر خاک ہو جانا
لکٹی باندھتے پاگاہ محل میں رنگ اور راگاہ
وہاں ہیں بیٹھتے کاگاہ کہ آخر خاک ہو جانا
لذت کا کھاوتے کھانا پہرتے ریشی بانا
انہوں کو موت نے بھانا کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا جنو مکھ چاند سے لاجا
نقارا موت کا باجا کہ آخر خاک ہو جانا

جعفر اپنی لایعنی دنیا کا از بس اسیر تھا۔ جعفر کی تخلیقی زندگی کا بیشتر حصہ لایعنیت کے سفر ہی میں گزر گیا۔ اس نے زندگی کے کم تر درجے کے موضوعات کو اپنے سخن کا حصہ بنایا۔ اس لیے اس کا وژن بھی کم تر رہ گیا۔ دراصل وہ اپنی ذات کے محدود سے خول میں بیٹھا رہا۔ اس سے باہر نکل کر اس نے زندگی کو کم کم دیکھا تھا۔ عالمگیر کی وفات اور اپنے عہد کے آشوب پر لکھی جانے والی نظمیں اسی وقت لکھی جاسکیں جب وہ ذات کے خول سے برآمد ہوا اور اس نے ملکی افرا تفری اور زوال کو اپنا موضوع بنایا۔ افسوس یہ کہ اس نے اس نوعیت کا شعاع بکھرا

دی۔ جعفر کی مشکل یہ تھی کہ وہ طنزیات اور مضحکات کے بغیر کسی شعری عمل کا تصور بھی نہ کر سکتا تھا۔ اس کی اذیت پسند طنز طبعیت طنزیات کے بغیر پرسکون ہی نہ ہو سکتی تھی۔ اس کی شاعری کا المیہ یہ رہا کہ اس نے زندگی کے معمولی تجربوں کو اپنی شاعری کا حصہ بنالیا تھا۔ وہ ان چھوٹے تجربے کی دنیاؤں سے بلند نہ ہو سکا اور اس کی تخلیقی نشوونما سز کر رہ گئی۔

زندگی کے آخری ایام میں بھی اس کی ہجویات کا سلسلہ مسلسل جاری رہا۔ ۱۷۰۷ء میں عالمگیر کی رحلت کے بعد شہزادہ معظم، بہادر شاہ اول کے نام سے تخت نشین ہوا تھا۔ جعفر زلی کو بہادر شاہ کی بادشاہی پسند نہ آئی۔ اس نے ہجو کہی۔

اے شاہِ زناں تاجِ شہاں بر سر تو یا جوج و ماجوج بود لشکرِ تو
آثارِ قیامت ز جبینت آشکار دجال توئی خانِ خانانِ خسرِ تو

حوالے

- ۱۔ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء) ۲۱۸
- ۲۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، "شمالی ہند میں اردو ادب کے نمونے ۱۷۰۰ء تک"، علی گڑھ تاریخ ادب اردو (علی گڑھ: شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۲ء) ۳۹۸
- ۳۔ ڈاکٹر میاں چند، "شمالی ہند میں اردو شاعری سترھویں صدی میں" تاریخ ادب اردو (دلی: قوی کوئل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد پنجم، ۶۶
- ۴۔ مذکورہ حوالہ
- ۵۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ص ۶۳۵
- ۶۔ چمنستان شعراء بہ حوالہ پنجاب میں اردو، ۳۱۸
- ۷۔ میر، نکات الشعرا
- ۸۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۱ء) ۲۷۱-۲۷۰
- ۹۔ پنجاب میں اردو، ۲۰۹

شمالی ہند میں نئی لسانی روایت کا آغاز اور محرکات

دیوانِ دلی کی آمد ۱۷۲۱ء سے قبل کے دور کو ریختہ گوئی کا دور کہا جاتا ہے۔ ریختہ گوئی کے اس دور میں زبان صرف ذائقہ بدلنے کی چیز سمجھی جاتی تھی اور فارسی گو شعرا کبھی کبھار محض خوش طبعی کے لیے ریختہ میں طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ ان شعرا نے کبھی بھی سنجیدگی اور تسلسل کے ساتھ ریختہ گوئی کو اختیار نہ کیا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ ریختہ کو اس دور کے ادبی ماحول میں شعری اعتبار ہی حاصل نہ ہو سکا تھا۔ فارسی شاعری کی عظیم روایت کے مقابلے میں ریختہ گوئی دبی دبی ہی رہی۔ اگرچہ ادبی تاریخ کے دھندلکوں میں ریختہ کی حرکت خاموشی سے جاری رہی اور ریختہ گو شعرا کے چھوٹے چھوٹے تجربوں سے زبان کی ابتدائی روایت بنتی رہی۔ یہ دور زبان و ادب کے لیے خام مال کی تیاری کا ہے مگر یہ خال مال بنانے والے لوگ معمولی نہ تھے۔ ان شعرا میں بیدل بھی تھے اور مخلص جیسے شاعر و عالم بھی۔ یہ لوگ بنیادی طور پر فارسی زبان کے شاعر تھے اور یہی ان کا سرمایہ فن بھی تھا اور وجہ شہرت بھی۔ یہ بات بھی اپنی جگہ واضح نظر آتی ہے کہ ریختہ کے شعری اسالیب ان بلند پایہ شعرا کے خیالات کا ساتھ نہ دے سکتے تھے اور شاید اسی کے سبب وہ ریختہ کی روایت کی طرف باقاعدگی سے توجہ نہ دے سکے تھے۔

دیوانِ دلی کی آمد سے پہلے کئی ریختہ گو شعرا کے نام مل جاتے ہیں۔ اس فہرست میں مرزا معز الدین محمد موسوی، بیدل، قبول کشمیری، سعد اللہ گلشن، تزلہاش خاں امید، نواب امیر خان انجام، آرزو اور مخلص وغیرہ شامل ہیں۔ ان شعرا کے کلام کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فارسی غزل کی روایت کو ریختہ میں منتقل کرنے کی ابتدائی کوششیں کر رہے ہیں۔ ان شعرا کی زبان پر فارسی لفظ اور مقامی زبانوں کے اثرات بہ یک وقت موجود ہیں۔ مقامی اثرات سے اگرچہ ان کی غزل کی جمالیاتی سطح مجروح ہوتی ہے مگر یہ اس دور کی مجبوری تھی۔ زبان کی اصلاح اور تہذیب کا دور بہت بعد میں شروع ہونے والا تھا۔ اس دور کے ریختہ گو شاعروں کے نمونے اس بات کی دلیل اور ثبوت ہیں کہ دیوانِ دلی کی آمد سے پہلے شمالی ہند میں ریختہ کے شعری آثار موجود تھے اور ان میں سے بعض آثار کا لسانی اسلوب دلی کے اسالیب سے کسی طرح کم تر نہ تھا۔ مثلاً عبدالقادر بیدل (م ۱۷۲۰ء) کی یہ غزل دلی کے اثرات سے پہلے کی ہے:

مت پوچھ دل کی باتیں، وہ دل کہاں ہے ہم میں
اس ختم بے نشان کا حاصل کہاں ہے ہم میں

موجوں کی زد میں آئی جب کشتی تعین
 بحرِ فنا پکارا ساحل کہاں ہے ہم میں
 خارج نہیں کی ہے پیدا تمثال آئینے میں
 جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں
 سوزِ نہاں میں کب کا دو خاک ہو چکا ہے
 اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں
 جب دل کے آستان پے عشقِ آن کے پوکارا
 پردے میں یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

اس غزل میں بیدل کا رنگ موجود ہے۔ اس میں زبان کی پختگی کے آثار بھی ہیں بلکہ اس غزل کی زبان اس حد تک صاف اور بے عیب ہے کہ شک گزرنے لگتا ہے۔ بیدل کا انتقال ۱۷۲۰ء میں ہوتا ہے اور اس زمانے سے قبل اتنے صاف ستھرے اور شفاف اسلوب کی غزل واقعتاً حیرت میں مبتلا کر سکتی ہے۔ بیدل کے بعد آنے والے ایہام گو شعرا اسلوب کے اعتبار سے اس غزل کی بلند یوں تک نہ پہنچ سکے۔

۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے لگ بھگ دیوانِ دلی کی آمد سے پہلے شمالی ہندوستان میں ریختہ گوئی کی کوئی باقاعدہ اور مربوط روایت موجود نہ تھی۔ اس بات سے ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ دلی اکیس برس قبل ۱۷۰۰ء / ۱۱۱۲ھ میں جب دلی آیا ہوگا تو یہاں ریختہ کی روایت کو تفسن طبع کے حوالے سے دیکھ کر اسے مایوسی ہوئی ہوگی۔ دلی سے واپسی کے اکیس برس بعد ۱۷۲۱ء میں جب اس کا دیوان دلی پہنچتا ہے تو یہاں ریختہ کی باقاعدہ ادبی روایت ہنوز نہ بن سکی تھی۔ ریختہ کو وقار حاصل تھا نہ اعتبار..... فارسی کی درخشاں روایات کے سامنے یہ مقامی زبان بدستور بے وقار نظر آتی تھی۔

شمالی ہند کے شرقاً اٹھارہویں صدی سے قبل اس زبان کو ادبی لحاظ سے بہت کم تردد رہ دیتے تھے کہ یہ زبان ان کی برتر تہذیبی سطح سے بہت نیچے تھی۔ وہ اس زبان میں قصباتی اور دیہاتی اثرات دیکھتے تھے۔ جب کہ ان کی فارسی زبان شہری تہذیب و تمدن کے اعلیٰ معیارات کی حامل تھی۔ فارسی شاعری میں صدیوں کا تہذیبی منظر نامہ حرکت کرتا ہوا ملتا تھا۔ ہر لفظ علامت یا استعارہ تھا اور اپنے اندر تہذیب و تاریخ کی معنویت کے لامتناہی تصورات رکھتا تھا۔ جب کہ اس عہد کی اردو زبان پر ابھی تک قصباتی چھاپ مسلط تھی۔ یہ زبان فصاحت، شائستگی اور نفاست کے ان درجات اور معیارات تک نہ پہنچتی تھی کہ جو درجات تخلیقی عمل کا لازمی حصہ سمجھے جاتے تھے۔ شمالی ہند میں مدت مدید تک اردو میں شعری تجربات کی ابتدا نہ ہونے کا بڑا سبب یہ تھا کہ فارسی روایات اور ایرانی تہذیب و تمدن کے شائق شعرا کے نزدیک یہ مقامی زبان [جوان ہی لوگوں کے اثرات سے پیدا ہوئی تھی] ناشائستہ اور غیر فصیح تھی، لہذا بڑی شاعری کے لیے موزوں نہ سمجھی جاتی تھی۔ چنانچہ ایک طویل دور معیارات کی اس کش مکش میں گزر گیا اور یوں ریختہ گوئی ست قدمی سے حرکت کرتی رہی۔ شمالی ہند کے شعرا کے رویے میں واضح تبدیلی کے آثار دیوانِ دلی

کی آمد ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے لگ بھگ شروع ہوتے ہیں اور تقریباً اسی عہد سے ایک باقاعدہ شعری روایت کا آغاز نظر آنے لگتا ہے اور یہیں سے بہت بڑی اور دور رس تبدیلیوں کی ابتدا ہوتی ہے۔

اس میں کچھ شک نہیں کہ شمالی ہند میں اردو شاعری کی ایک باقاعدہ روایت کی تشکیل میں دلی کا ہاتھ ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ہمیں اس دور کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ کی حرکات کا بھی جائزہ لینا چاہیے۔ چنانچہ تاریخی حوالے سے دیکھا جائے تو شمالی شمالی ہند میں اردو کے فروغ اور مقبولیت کا سبب صرف دلی ہی نہیں تھا، اس کے اور بھی اسباب تھے۔ ایک زاویہ نگاہ سے اس کا تعلق مغلوں کے زوال کے ساتھ بھی وابستہ ہے۔^۲ ہندوستان میں فارسی زبان سلاطین ہند کے دور میں رائج ہوئی اور مغلیہ سلطنت کے دور میں اپنی عظمت کی انتہا تک جا پہنچی۔ فیضی، نظیرتی، عرتی، صائب، کلیم اسی عہد کی نشانیاں ہیں اور بیدل اس سلسلے کا آخری بڑا شاعر ہے۔ بیدل کا انتقال ۱۷۲۰ء میں ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ہی فارسی کی عظیم شعری روایت گہنانے لگتی ہے۔ اس مسئلہ کا بڑی حد تک تعلق مغلوں کے زوال کے ساتھ وابستہ ہے۔ ۱۷۰۷ء کے بعد مغلوں کی عظمت کا دور ختم ہونے لگتا ہے اور رفتہ رفتہ سیاست، معاشرت، تہذیب و ثقافت، اقتصادیات، عسکری طاقت، تمدن اور اخلاقیات کا زوال ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ ایک ہمہ گیر زوال ہے جس کی رو میں زبان بھی خود بخود شامل ہو جاتی ہے۔ جوں جوں دلی کی مرکزی قوت کم زور پڑنے لگتی ہے، فارسی کے اثر و رسوخ کا دائرہ بھی سمٹتا چلا جاتا ہے اور اس کی جگہ مقامی زبانیں لینے لگتی ہیں۔ شاہی سرپرستی کے بہت محدود اور غیر موثر ہونے کی صورت میں بھی فارسی زبان کی اہمیت کم ہوتی جاتی ہے اور اس صورت حال میں مقامی زبان [اردو] آگے بڑھنے لگتی ہے۔ چوں کہ یہ زبان رابطہ کی زبان کی حیثیت اختیار کر گئی تھی، اس لیے اس کا حلقہ اثر فارسی سے بڑھتا جا رہا تھا، لہذا ۱۷۲۱ء [دیوان دلی کی آمد کا زمانہ] کے لگ بھگ رابطہ کی یہ زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لینے لگتی ہے اور اس میں شعر و ادب کا باقاعدگی سے سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔

دلی کو یہ تو یقین تھا کہ دکنی روایت میں وہ نہایت خوب صورت شاعری کر رہا ہے مگر یہ بات تو اس نے کبھی بھول کر بھی نہ سوچی ہوگی کہ اس کی شاعری شمالی ہند کی شعری روایت کو بدل کر رکھ دے گی اور شمال سے ریختہ گو شعرا کا ایک نیا قافلہ اسی کے نقوش قدم پر چلتے ہوئے شاعری کو نئی منزلوں تک پہنچا دے گا اور بقول ڈاکٹر محمد صادق دلی نے اپنے شعور کے بعید ترین گوشے میں بھی اپنی شاعری کی اس دھماکہ خیز خصوصیت کو محسوس نہ کیا ہو گا۔^۳

۱۷۰۰ء / ۱۱۰۷ھ میں جب دلی اپنے دوست ابوالمعالی کے ساتھ پہلی بار دلی آیا تھا تو یہ اورنگ زیب کا زمانہ تھا۔ اس وقت عیش و طرب کی محفلیں سرعام برپا تھیں مگر جب دلی کا دیوان ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ میں دلی پہنچتا ہے تو یہاں کے زمین آسمان بدلنے لگتے ہیں۔ یہ دوسرا جلوس محمد شاہی ہے، دلی کے دیوان کا نہایت گرم جوشی سے استقبال ہوتا ہے اور بقول مصطفیٰ دلی کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو جاتے ہیں۔ بعد میں دلی کا کلام کانسٹھوں میں بہت مقبول ہوا۔ ان کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ وہ شراب پی کر مستی کے عالم میں بہرہ و بھرتے، پھر فارسی کی عبارتیں، گلستاں کے اشعار یا دلی دکنی کے ریختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے تھے۔^۴ محمد حسین آزاد دیوان دلی کی آمد کے بعد کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں:

”جب ان کا دیوان دلی میں پہنچا تو اشتیاق نے ادب کے ہاتھوں پر لیا۔ قدر دانی نے غور کی آنکھوں سے دیکھا۔ لذت نے زبان سے پڑھا۔ گیت موقوف ہو گئے۔ قوال معرفت کی محفلوں میں انہیں کی غزلیں گانے بجانے لگے، ارباب نشاط یاروں کو سنانے لگے۔ جو طبیعت موزوں رکھتے تھے، انہیں دیوان بنانے کا شوق ہوا۔“^۸

چنانچہ ۱۷۷۱ء / ۱۱۳۳ھ کے بعد شمالی ہند میں دلی کا دیوان شعرائے دلی کی درسی کتاب بن جاتا ہے اور شعرا اس سے تخلیقی رہنمائی کا درس لیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس دور کے شاعر نہ صرف دلی بلکہ دلی سے باہر پنجاب کے دور افتادہ مقامات پر اس کی پیروی میں غزلیں کہنے لگتے ہیں۔ شاہ حاتم جیسا استاد شاعر دلی کو فخریہ طور پر اپنا استاد کہتا ہے۔ شمالی ہند کے اولیں صاحب دیوان شاعر (؟) فائز نے دلی کی زمینوں میں کئی غزلیں لکھیں۔ ۱۹۶۳ء میں فائز کے دیوان کی اشاعت کے وقت مسعود حسن رضوی ادیب نے اسے شمالی ہند کا پہلا صاحب دیوان شاعر قرار دیا تھا۔ ان کے دعویٰ کی بنیاد کلیات فائز کا خطبہ تھا جس میں اُس نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ اس کی ترتیب ۱۱۲۷ھ میں یعنی فرخ سیر کی بادشاہت کے پانچویں سال میں دی گئی تھی۔ اور ۱۱۳۲ھ میں اس پر نظر ثانی کی گئی تھی۔ اس دیوان کی اشاعت پر تبصرہ کرتے ہوئے قاضی عبدالودود نے یہ تنقید کی تھی کہ کلیات فائز کی اولیں ترتیب (۱۱۲۷ھ) کے وقت اس میں اردو کلام کے شامل ہونے کا کوئی یقینی ثبوت نہیں ہے۔ انہوں نے فائز کے ایسے کلام کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو ۱۱۲۸ھ کے بعد کا ہے۔ ان کی رائے میں یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۷ھ میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔^۹

فائز کے اردو کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دلی سے بہت متاثر تھا۔ چوں کہ دلی اس دور کے شمالی ہند چھا چکا تھا اس لیے فائز پر بھی اس کا گہرا سایہ ہے۔ فائز کے دیوان میں ایسی اردو غزلیں موجود ہیں جو دلی کی پیروی میں کہی گئی ہیں۔ شمالی ہند کے دوسرے شعرا کی طرح دلی کا دیوان فائز کے لیے تخلیقی سرچشمہ بن گیا تھا۔ یہ قول پروفیسر محمد حسن یقیناً فائز نے اپنا چراغ دلی کی شاعری سے روشن کیا۔^{۱۰}

یہی کیفیت آبرو اور ناجی کے ساتھ بھی پیش آئی۔ دلی کے اثرات کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اس نے فارسی غزل کی روایات اور مقامی تجربہ کو بڑی کامیابی سے مجتمع کر دیا تھا۔ شمالی ہند کے فارسی روایت کے بغیر کچھ بھی سوچنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس تجربے کا اسیر ہو گیا تھا۔ شاید اسے دیر سے کسی ایسے ہی مربوط اور سالم تخلیقی تجربے کا انتظار تھا۔ دیوان دلی سے یہ انتظار ختم ہو گیا تھا اور دوسری بات یہ کہ ریختہ گو شعرا کے انفرادی تجربات سے کہ جو اگرچہ بہت محدود و مختصر تھے۔ دلی میں اس نوعیت کی شاعری کے لیے ماحول پروان چڑھ چکا تھا۔ دلی کی شاعری کسی ادبی خلا میں وارد نہیں ہوئی تھی۔ اس شاعری کی ہلکی پھلکی روایت دلی کے ریختہ گو پہلے سے قائم کر چکے تھے لیکن ریختہ گوئی کی کوئی مستقل مستحکم روایت نہ بن سکی تھی۔ دیوان دلی کی آمد سے دلی ایک مستقل شعری روایت کا سفر طے کرنے کے قابل ہوئی اور شاعری کا ایک جہان نو پیدا ہونے لگا۔

شمالی ہند میں دیوان دلی نے ایک نہایت اہم کرشماتی کردار ادا کیا۔ اس کے مضامین اور اسالیب کو دیکھ کر دلی میں پہلی بار زبان کی مخفی تخلیقی قوتوں کو دریافت کیا گیا۔ وہ شاعر اور دانش ور جو یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ زبان ریختہ میں

کوئی بڑا شعری تجربہ کرنا ممکن نہیں ہے، اب اس کی طرف مائل ہونے پر مجبور ہو گئے تھے۔ فارسی دانوں کے لیے خوشی کی بات تھی کہ دلی کے کلام میں ”سے شیراز“ بھی تھی اور محبوب کی ”زلف عنبر بار“ بھی۔ اور یک نگہ میں غلام کرنے والے ”خوب رو“ بھی جو اپنی زلفوں کو کھول کر صبح عاشق کو شام کرتے تھے اور ”پھر شب خلوت“ اور ”دلبر“..... اور خطاب ”آہستہ آہستہ“ اور ”جواب آہستہ آہستہ“ کی ایک دنیا بھی۔ اس کی شاعری میں ”بادہ گل رنگ“ ”جام گل“ ”بوئے گل“ ”موج گل“ اور ”گل گشت“ کی سرشاریاں تھیں اور ”گل رخ“ ”گل رنگ“ اور ”گل روچروں کی بہار بھی“..... دلی نے اپنے دیوان میں فارسی شاعری کی جمالیاتی بساط اس طرح سے سجادی تھی کہ شمالی ہند اس سے متحیر ہو کر تخلیقی رہنمائی حاصل کر رہا تھا۔ شمالی ہند کا تخلیقی ذہن فارسی ادب کی روایات سے باطنی طور پر وابستہ تھا اور دلی نے اپنے اسالیب میں فارسی روایات ہی کو باطنی اور تہذیبی مرکز کی حیثیت دی تھی۔ اسالیب کا یہ پہلو شمالی ہند کو بے اختیار اپنی طرف کھینچ رہا تھا۔ لہذا ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے بعد ریختہ گو شاعروں کے لیے دلی ایک بہت بڑا تخلیقی سرچشمہ بن کر ظاہر ہوا اور شمالی ہند کی تخلیقی پیاس بجھانے لگا۔ اس کی شاعری کے مختلف النوع موضوعات نے شاعری کے نئے امکانات اور نئی وسعتیں پیدا کر دی تھیں۔ اب ۱۷۲۱ء سے پہلے کا ادبی ماحول یک سرہ بدلنے لگتا ہے۔ اردو شاعری کا یہ دور اپنی نوعیت کے اعتبار سے بہت اہم ہے اور ایک بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اردو شاعری کا یہ دور ایہام گو شعرا کے دور سے منسوب کیا جاتا ہے۔

شمالی ہند میں ایہام گوئی کا مطالعہ دل چسپ بھی ہے اور توجہ طلب بھی..... اس تحریک کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں محمد شاہی دور کے تہذیب و تمدن، ادب اور سیاسی و سماجی رجحانات کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ ایہام گوئی کے فروغ کا تعلق کسی ایک رجحان سے نہیں ہے بلکہ ایہام گوئی کو معاشرے کے عمومی رویوں کی پیداوار سمجھنا مناسب ہوگا۔

اٹھارہویں صدی کے ربع دوم میں جب شمالی ہند میں اردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہوا تو اس زمانے میں دلی کی شعری فضا میں صائب اور بیدل جیسے شعرا کا گہرا اثر موجود تھا۔ یہ شاعر لفظی صناعت کے معمار اور ماہرین سمجھے جاتے تھے۔ انہوں نے شاعری کو فنی باریکیوں اور مضمون آفرینی کے استعمال سے ایک طلسم کدہ بنا کر رکھ دیا تھا اور اس طلسم کار از لفظوں کی توانائی کے اندر پایا جاتا تھا۔ فیضی اور نظیری جیسے محفلین کے بعد صائب نے فارسی کی شعری روایت کو لفظوں کے دروبست اور نشست و برخاست میں مقید کر دیا تھا۔ قابل غور بات یہ ہے کہ لفظی صناعت کو فروغ دینے کے اسباب آخر کیا تھے؟ اس مسئلہ کے بارے میں شبلی کا خیال یہ ہے کہ فارسی شاعری کی تاریخ میں قدما اور متوسطین کسی خیال کو پیچیدگی سے ادا نہیں کرتے تھے۔ متاخرین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات بھی کہتے ہیں، سچ دے کر کہتے ہیں۔^{۱۲} اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور صنعت ایہام پر ہے یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔ اس مسئلہ کے بارے میں اگر ہم شبلی سے ہی رجوع کریں تو وہ بعض تہذیبی و تمدنی حوالوں سے اس مسئلہ کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

”تمدن کی ترقی میں جس طرح تمام اسباب معاشرت و تمدن میں تکلفات پیدا

ہو جاتے ہیں، اسی طرح زبان اور خیالات میں بھی نزاکت اور تکلفات پیدا ہو جاتے ہیں۔“^{۱۳}

مغلیہ تاریخ کا آخری دور اپنی حقیقی عظمت و شوکت سے محروم ہو چکا تھا اور میدانِ حیات اور میدانِ کارزار میں حقیقی فعالیت اور عملی جدوجہد سے بہ تدریج کنارہ کش ہوتا چلا جا رہا تھا۔ عملی زندگی کی فعال حرکت سے کنارہ کشی کے بعد یہ عہد تہذیب و ثقافت کی نفاستوں، نزاکتوں اور بزمِ آرائیوں میں مشغول ہو گیا تھا۔ یہ معاشرہ نہ صرف جدوجہد بلکہ افکار کی دنیا سے بھی دور ہو گیا تھا۔ کیوں کہ اس کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔

شمالی ہند میں جب اردو شاعری کا پہلا دور شروع ہوا تو اس دور کے اردو شاعر فارسی ہی کی تہذیبی اور شعری روایت کے سائے میں پرورش پا رہے تھے، لہذا اردو شعر فارسی شاعری کے دورِ متاخرین کے مقبول رجحانات کی بنیاد پر چلے۔ فارسی شاعری کی جس روایت کو پہلی بار اختیار کیا، وہ ایہام گوئی کی روایت تھی۔ دورِ محمد شاہی کی تہذیبی نفاستوں نے ان کو لفظی صناعتی کارستہ دکھادیا اور وہ ایک ایسے رستے پر چل پڑے جو فنی اور ذہنی لحاظ سے بہت محدود تھا اور زیادہ دیر تک اس پر چلنا ممکن نہیں تھا۔

دلی کی اعلیٰ درجے کی عشقیہ اور جمالیاتی شاعری کے بعد ہم ایک دم ایک مختلف شاعری کا سامنا کرتے ہیں۔ یہ بات واقعتاً توجہ طلب ہے کہ دلی کے دیوان کی موجودگی میں ایہام گو شعر اس طرف چل پڑے۔ شاہ حاتم اس دور کے سب سے اہم شاعر ہیں۔ وہ ایہام کی ابتدا، عروج اور زوال کے شاہد ہیں۔ ان کے ایک بیان سے یہ شہادت ملتی ہے کہ انہوں نے ایہام گوئی کا اسلوب دلی کے ہاں ایہام گوئی دیکھ کر اختیار کیا تھا اور ان کے ساتھ ان کے معاصرین میں سے ناجی، مضمون اور آبرو نے بھی یہی اسلوب اپنا لیا تھا۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے یہ بیان اس طرح درج کیا ہے:

”روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوم فردوس آرام گاہ دیوان دلی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعار پیش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ باد و سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشند بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد معنی یابی و تلاش مضمون تازہ می دادیم۔“^{۱۳}

خود حاتم ”دیوان زادہ“ کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

”در شعر فارسی پیرو مرزا صائب است و در ریختہ دلی را استاد میدانند۔“^{۱۵}

حاتم، صائب کی جس پیروی کا ذکر کرتا ہے، وہ ایہام ہی کی پیروی ہے۔ فارسی شاعری کا یہ اسلوب متاخرین شعرائے فارسی کا سب سے پسندیدہ اسلوب تھا اور ان ہی کے اثرات کے نتیجے میں یہ اسلوب حاتم کے زمانے میں شمالی ہند پر چھایا ہوا تھا، لہذا متاخرین شعرائے فارسی اور دلی کے اثرات کے سبب اردو شاعری کے پہلے دور میں اسی اسلوب میں برس ہا برس تک شاعری کی جاتی رہی۔

ڈاکٹر زور نے دکنی روایت کے اثرات کو ایک مختلف زاویہ نظر سے دیکھا ہے۔ وہ ایہام کا ”اصل راز“ ”دوہروں“ میں سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شمالی ہند کے شعرا نے دوہروں کا اثر ایک غلط فہمی کی بنا پر قبول کیا: ”شمال کی ہندوستانی بولنے والوں نے جب دیکھا کہ دکن سے جو کتابیں آرہی ہیں: ان (کتابوں) کی زبان ان کی (یعنی شمال والوں کی اپنی) زبان سے مختلف ہے اور اس میں کچھ

برج بھاشا کے الفاظ اور اسلوب شامل ہیں تو انہوں نے شاید خیال کیا کہ دکن والوں نے برج بھاشا کی تقلید میں شعر و شاعری شروع کی ہے۔ اس لیے خود بھی برج بھاشا کی طرف متوجہ ہو گئے اور اس کے دوہروں وغیرہ کے طور پر اردو میں بھی کلام کہنا شروع کیا۔ چنانچہ اسی اثر کے تحت صنعت ایہام کا رواج بڑھنے لگا۔ عہد محمد شاہ کے جملہ شاعروں کے کلام میں اس صنعت کی جو کثرت ہے، اس کا صلہ راز یہی ہے۔“^{۱۷}

ڈاکٹر محمد حسن نے ایہام گوئی کی ابتدا کو محمد شاہی عہد کے نشاطیہ ماحول میں تلاش کیا ہے۔ جب کہ عیش و نشاط کی محفلیں گرم تھیں۔ ان کا خیال ہے کہ اسی پر نشاط فضا میں شعرا کی توجہ الفاظ کے پہلو دار معنی کی طرف مبذول ہوئی۔ اس دور کی مجلسی زندگی کے ہنگاموں نے تاریخی بنیادیں بخش دیں اور شاعری صنعت گری میں پھنس گئی۔^{۱۸}

محمد شاہی عہد کے تہذیبی اثرات سے معاشرے میں ثنویت کے رجحان نے جڑ پکڑ لی تھی اور اس رجحان نے تیزی کے ساتھ پورے ماحول کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ اس رجحان کے اثرات دلی کی تہذیب میں ذوق معنویت کو فروغ دے رہے تھے جو ایہام جیسی صنعت کے لیے نہایت سازگار فضا بنا رہے تھے۔ اس ماحول کی عمومی فضا کے بارے میں ڈاکٹر جمیل جالتی یہ کہتے ہیں کہ پورے معاشرے کو ہر بات کے دورخ اور دو معنی نظر آرہے تھے اور کام یابی کی بنیاد ذوق معنویت پر تھی۔ ایہام گو شعرا کی مقبولیت میں یہی معاشرتی رجحان کار فرما تھا۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی فضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور محمد شاہی عہد سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی۔^{۱۹}

ایہام گوئی کی ترویج و اشاعت میں مختلف النوع محرکات کار فرما تھے۔ اس میں ادبی روایت کے حوالے سے دلی کی شاعری کے ایہام کا اثر بھی تھا اور برج بھاشا کے دوہروں کا اثر بھی..... اور اس کے ساتھ ساتھ عہد مغلیہ کے آخری دور کے فارسی گو شعرا میں ایہام کی روایت کا اثر بھی زور دکھارہا تھا۔ تہذیبی روایت کے حوالے سے محمد شاہی عہد کی نشاطیہ ثقافت نے فکری عنصر کے خلا کے باعث لفظی صناعت کے فن سے اس کی کوپورا کرنے کی سعی کی۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک غالب عنصر کے طور پر ایہام گو شعرا نے دلی کی پیروی بھی کی۔ ایہام گوئی ان ہی مختلف النوع محرکات کے زیر اثر پروان چڑھی اور تقریباً تیس برس سے زیادہ مدت (۱۷۵۶ء-۱۷۷۲ء تک) شمالی ہند کی شاعری میں ایک غالب رجحان کے طور پر چھائی رہی۔

ایہام گو شعرا کا دور

حاتم

(م ۸۳۷ء-۱۱۹۷ھ)

وہ سپاہ پیشہ شاعر کہ جس نے اپنی جوانی کا ایک بڑا حصہ دلی کے بادہ خانوں اور عشرت کدوں میں مے ناب اور خوب روزانہ نیوں کی پر بہار صحبتوں میں بسر کیا تھا، عمر عزیز کے ایک دورا ہے پر دلی شہر میں میر بادل علی کے تکیہ

پر بہ حالت انکسار کھڑا تھا۔ میر صاحب اسے تسبیح، مصلیٰ، کلام اللہ اور خرقہ کے ساتھ سہروردی سلسلے کے وظائف عطا کرتے ہیں اور وہ یاد اللہ میں مصروف ہو جاتا ہے۔ یہ شاعر شاہ حاتم ہے۔ وہ شاہ حاتم کہ جس کے بارے میں آزاد نے ایک منظر باندھا تھا:

”فقیری اختیار کر لی تھی مگر بانگوں کی طرح دوپٹہ سر پر میڑھا ہی باندھتے تھے۔ راج گھاٹ کے راستے میں قلعہ کے نیچے شاہ تسلیم کا ٹکیہ تھا۔ وہاں کچھ چمن تھے۔ کچھ درختوں کا سایہ تھا۔ سامنے فضا کا میدان تھا۔ شام کو روز وہاں جا کر بیٹھا کرتے تھے اور چند احباب اور شاگردوں کے ساتھ شعر و سخن کا چرچا رکھتے تھے۔ چنانچہ ۵۰ برس تک اس معمول کو نباہ دیا۔ گرمی، جاڑا، برسات، آندھی جائے، مینہ جائے وہاں کی نشست تفرانہ ہوتی تھی۔“^۲

شاہ حاتم صرف ایک شاعر ہی نہیں تھے، وہ اپنی ذات میں ایک دبستان کی حیثیت رکھتے تھے۔ دبستان دلی کے دور اول میں کہ جب دلی کے اثرات سے شعری تحریک کا آغاز ہوا تھا تو شاہ حاتم نے اس دور کے شعرا کو شعر گوئی کی طرف مائل کیا تھا۔ یہ ان ہی کی کوششوں کا نتیجہ تھا کہ دلی میں اردو گو شعر کا ایک موثر حلقہ قائم ہوا اور اس حلقہ نے دبستان دلی کے دور اول کی بنیاد قائم کی۔ اسی خدمت کے عوض تذکرہ نگاروں نے ان کا نام نہایت عزت و احترام سے لیا ہے۔ انہوں نے ایک مصروف ادبی زندگی گزاری۔ وہ شہر کی ادبی مجلسوں، مباحثوں اور مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ شاہ حاتم کی شخصیت کے گرد شاگردوں کا ایک ہجوم کھڑا نظر آتا ہے جو ان سے ہمیشہ فیض یاب ہوتا رہتا تھا۔ اس ہجوم میں سودا بھی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ مرزا سلیمان شکوہ، عبدالحی تاباں، سعادت یار خان رکنین، شیخ محمد انار، بقاء اللہ بقاء اور میر محمدی بیدار جیسے نام ور شاعر موجود ہیں۔^۳

حاتم نے اپنا دیوان اپنی جوانی میں مرتب کیا تھا جو کافی ضخیم تھا مگر بعد ازاں جب ادبی روایت کے بدلنے سے ایہام گوئی کے رجحان کو شکست ہوئی تو شاہ حاتم نے اس شکست کو خندہ پیشانی سے قبول کیا اور نئی ادبی روایت کے حوالے سے تازہ گوئی اختیار کی اور اپنے دیوان کا انتخاب بھی کیا۔ دیوان قدیم سے شاہ حاتم نے انتخاب کر کے جو نیا مجموعہ شعر مرتب کیا تھا، اس کا نام ”دیوان زادہ“ رکھا۔ ”دیوان زادہ“ ۱۷۵۵ء / ۱۱۶۹ھ میں تیار ہوا تھا۔^۴ حاتم کے انتقال کے دو سال بعد ۱۷۸۵ء / ۱۱۹۹ھ میں مصحفی ان کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کی شاعری کے دو طرز ہیں۔ طرز اول کی بنیاد تواناچی، مضمون اور آبرو جیسے شعرا کے ساتھ ایہام پر ہے مگر ان کا آخری طرز نگارش زمانہ حال کے تازہ گو شعرا جیسا ہے۔^۵ حاتم کے ابتدائی اور آخری رنگ شاعری میں اتنا فرق تھا کہ ان کے زمانے کے لوگ دیوان اول کو کسی اور حاتم کا کلام سمجھ بیٹھتے تھے اور ”دیوان زادہ“ کو حاتم کا مجموعہ قرار دیتے تھے۔

حاتم چوں کہ ایک استاد شاعر تھا، اس لیے مختلف ادوار میں زبان کی تبدیلیوں اور اصلاح پر اس کی گہری نظر تھی۔ ”دیوان زادہ“ کا دیباچہ ان لسانی تبدیلیوں اور زبان کے بدلتے ہوئے منظر کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہ دیباچہ اس بات کی شہادت بھی فراہم کرتا ہے کہ حاتم زبان کو ایک سماجی عمل سمجھتے تھے اور وقت کے ساتھ ساتھ ہونے والی

تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہوتے رہنا اپنی تخلیقی بقا کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ شاہ حاتم نے ایک لمبی زندگی بسر کی۔ ان کی شاعری کا زمانہ ۱۷۱۵ء / ۱۱۲۸ھ تا ۱۷۸۳ء / ۱۱۹۷ھ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس سارے عرصے میں وہ تسلسل اور تنوع کے ساتھ اپنے فن میں مصروف رہے۔ اپنی وفات (۱۷۸۳ء / ۱۱۹۷ھ) تک وہ شاہ تسلیم کے تکیہ پر ہر شام بیٹھتے اور اپنے تلامذہ اور احباب کی ادبی مشاورت کے کاموں میں مگن رہتے تھے۔

حاتم کی شاعری کو ہم تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ دور اول کہ جس میں وہ ولی سے بہت متاثر تھا۔ اس دور میں اس نے ولی کی بحروں میں بہت سی غزلیں کہیں۔ یہ دور ۱۷۱۸-۱۹ء / ۱۱۳۱ھ سے ۱۷۳۳-۳۴ء / ۱۱۴۶ھ کے قریب شمار ہو سکتا ہے۔

دور دوم کہ جب وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا زور ایہام گوئی میں صرف کر رہا ہے۔ یہ دور ۱۷۳۷-۳۸ء / ۱۱۵۰ھ کے لگ بھگ شمار ہو سکتا ہے۔

حاتم کی شاعری کا فیصلہ کن دور اٹھارھویں صدی کے وسط سے شروع ہوتا ہے جب ان کے ہاں لسانی تبدیلیوں کا آغاز ہوتا ہے اور ان کی شاعری ایہام کو ترک کرنے لگتی ہے۔ ”دیوان زادہ“ ۵۶-۵۵-۱۷۶۹ء میں مکمل ہوا۔ یہ دیوان حاتم کے تخلیقی عمل میں واقع ہونے والی تبدیلیوں کی شہادت دیتا ہے۔ شاہ حاتم نے اردو شاعری کا سنہری دور یعنی میر و سودا کا دور شروع ہونے سے قبل ہی اردو زبان کی لسانی ہیئت کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے زبان سے نامانوس اور غریب الفاظ و تراکیب کو متروک قرار دے دیا تھا۔ اس طرح سے شاہ حاتم نے ایک نئے دور کی تعمیر و تشکیل کے لیے اردو زبان کے اسالیب کو نئے تجربات کے لیے تیار کیا تھا۔ اس اعتبار سے شاہ حاتم شمالی ہند پہلے شاعر ہیں کہ جنہوں نے تخلیقی تجربے میں زبان کی قدر و قیمت کو شدت سے محسوس کر کے اس کی تہذیب و اصلاح کا عملی طور پر مظاہرہ کیا تھا۔

یہ کہنا غلط نہیں کہ آج حاتم جیسے استاد شاعر کے کلام کا بیشتر حصہ بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ حاتم کے ہاں جذبات و احساسات کی جمالیاتی کیفیات اگر ملتی بھی ہیں تو وہ ولی کا فیضان ہے۔ ولی کے ہاں حسن محبوب کے ایسے لامتناہی منظر ملتے ہیں جو جمالیاتی سطح پر جذبے اور احساس کو متاثر کرتے ہیں۔ ان میں رنگوں، موسموں، پھولوں، ہواؤں اور خوشبوؤں کا مصور کر دینے والا تاثر نظر آتا ہے مگر حاتم کہ ولی کو استاد کہتا ہے۔ اس نوعیت کی بہت محدود کیفیات کو گرفت میں لے سکا ہے۔ یہ وہ دور ہے جب شمالی ہند پر ولی چھایا ہوا تھا۔ (ایہام گو شعرا میں سے کوئی ایسا شاعر نہ مل سکے گا جس پر ولی کے ایہام کا سایہ نہ ہو اور اس نے ولی کی بحروں میں غزلیں نہ کہی ہوں۔) حاتم کی شاعری کے پہلے دور میں جو محدود شعری حسن پایا جاتا ہے، وہ ولی سے حاصل کردہ تخلیقی حرارت کا نتیجہ ہے۔ اس عہد میں اس کی تمثالوں کے رنگ و آہنگ میں ولی کے اثرات جھلکتے ہیں مگر وہ شاعری کہ جس پہ ولی کا اثر نہیں ہے، سپاٹ اور بخر ہے۔

اپنی شاعری کے دور اول میں حاتم اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش میں نظر آتا ہے اور دریافت کا یہ مرحلہ وہ ولی کی رہنمائی میں طے کرتا ہے:

جس کے دل میں ترا خیال ہوا اس کو جینا یہاں محال ہوا

دیکھ سرد چمن ترے قد کو نجل ہے پاپہ گل ہے بے بر ہے

چشم مست یہ کی یاد مدام شیشہ دل میں ہے شراب کی طرح

پہن نکلا صنم گھر سے قبا ہنر ہوا جوں سرد سر سے تا با پا ہنر
کف دیکھ ترے خون سے سرخ ہوا ہے وہم سے رنگِ حنا ہنر

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے
خم ابرو کی یاد سے دل پر زخم ناخن ہلال ہوتا ہے
فیضِ قد سے ترے چمن میں سرد ہر قدم پر نہال ہوتا ہے

حاتم کی شاعری کا دور سرا دور کہ جب وہ ایہام کی سحر خیزی میں پھنسا ہوا تھا، شعریت کے اعتبار سے بہت کم زور ہے مگر معلوم ہوتا ہے کہ ۱۷۳۷ء / ۱۱۵۰ھ کے لگ بھگ اس کی شاعری میں جذبے اور احساس کا عنصر داخل ہوتا ہے۔ یہ نتیجہ تھادلی میں ایہام گوئی کے انقطاع اور تازہ گوئی کی تحریک کا، اس کے اثر سے شاعری کی کائنات بدل گئی تھی۔ حاتم کے ہاں اس عہد کی تبدیلیوں کے باعث جذبات کی ایک سرشاری نظر آتی ہے:

میری بغل میں رات وہ مست شراب تھا
حسرت کی آگ میں دل دشمن کباب تھا
وقتِ سحر چمن میں وہ گل بے نقاب تھا
ہر ذرہ اس کی تاب سے جوں آفتاب تھا

مست کو کب ہوئے گھر جانے کا ہوش
ہے اسے دن رات سے خانے کا ہوش

ہو گئے اس کا قد و رخسار دیکھ
سرد، قری، بلبل و گلزار مست

تازہ گوئی ہی کے دور میں اس کے ہاں تغزل کے رنگ نظر آتے ہیں۔ اس دور میں لفظوں کی صنائی سے گزر کر وہ فکر اور خیال آفرینی کا رستہ اختیار کر لیتا ہے اور اب اس کی شاعری میں جذبے کی پر تاثیر کی کیفیات نظر آنے لگتی ہیں:

شبم کی مثال روتے روتے اس باغ سے چشم تر گیا دل
کیا پوچھتے ہو خبر تم اس کی یک عمر ہوئی کہ مر گیا دل

جب آپ ہی سے گزر گئے ہم پھر کس سے کہیں کدھر گئے ہم
کیا کعبہ و دیر کیا خرابات تو ہی تھا غرض جدھر گئے ہم

حاتم کی غزل کا ایک خاص رنگ وہ ہے جہاں وہ دلی کی بول چال کے انداز میں مکالماتی یا مخاطب کا قرینہ استعمال کرتا ہے۔ اس قرینہ سے اس کے اشعار میں زندگی، قربت اور انس کا احساس پیدا ہوتا ہے۔
حاتم اور ہمارے عہد کے درمیان ایک طویل زمانی بعد حاصل ہو چکا ہے۔ دور حاتم کا طرز احساس ماضی کے اوراق میں دب چکا ہے مگر ہم آج بھی اس کے طرز احساس کی اس روح کو اپنے اندر محسوس کر سکتے ہیں کہ جس روح سے حاتم کا دور اپنے تخلیقی عمل میں سرور اور مطمئن تھا۔ اس کی شاعری دیگر ایہام گو شعرا کی طرح ادبی تاریخ کے اوراق کی زینت بن چکی ہے۔ مگر یہ حقیقت اپنی جگہ مسلم ہے کہ یہی شاعری اپنے عہد کی تاریخ اور روایت کی ایک صداقت تھی اور اسی صداقت سے ادبی تاریخ کا سفر جاری تھا اور بلا آخر تازہ گوئی کی تحریک اسی صداقت کے رد عمل سے پیدا ہوتی ہے اور یوں تاریخ کے اوراق پر ادبی روایت کے عمل اور رد عمل سے نئی ادبی شکلیں اپنا وجود بنانے میں مصروف نظر آتی ہیں۔

حاتم غزل کا محض عشقیہ شاعر ہی نہ تھا۔ وہ اپنے دور کی سماجی اور سیاسی صورت حال کی بھی بصیرت رکھتا تھا۔ عالمگیر کے بعد سلطنتِ مغلیہ کے زوال پر اس کی نظر تھی اور وہ اس المیہ کے سماجی عوامل کو بہ خوبی طور پر سمجھتا تھا۔ اس موضوع پر اس نے ایک شہر آشوب لکھا تھا۔ اس شہر آشوب میں معاشرے کے اعلیٰ طبقات ایک ہمہ گیر زوال کے کرب میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ حاتم نے یہ شہر آشوب ۲۹-۱۷۲۸ء-۱۱۷۱ھ میں لکھا تھا اس لحاظ سے یہ شمالی ہند کے اولیس شہر آشوبوں میں قرار دیا جاتا ہے۔ عہد حاتم کے اشرافیہ کا جو المیہ اس شہر آشوب میں ملتا ہے اس کے عقب میں مغلیہ دور کے جاگیر داری نظام، امرا اور منصب داروں کی شکست و ریخت نظر آتی ہے:

یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور یہاں کے دیکھ تو سب اہل کار ہیں گے چور
یہاں سکھوں نے بھلائی ہے دل سوں موت اور گور یہاں کرم سیں نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور
یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دار و مدار پہن لباس زری ہم کوں بچ دکھاتے ہیں
رجالے آج نشے بچ زر کے ماتے ہیں

مسی پہ جان چبا سرخرو کہاتے ہیں کبھوں ستار کبھوں ڈھونگی بجاتے ہیں
 غرور و غفلت و جوہن میں مست ہیں سرشار
 شگفتہ لب ہے ہر ایک آن پھول والے کا بھولا ہے دھننے کا اب دل سوں نرغ گالے کا
 لہار زرد دکھاتا ہے اپنے تالے کا یہاں دماغ فلک پر ہے اب رجا لے کا
 جولاہا جھوڑ کے تانے ہوا ہے عیش کا یار
 پھریں ہیں چکنے جہاں بچ آج تیلی کے ملیں ہیں تیل سدا تیل اور جمیلی کے
 ہوئے ہیں صاحب مال و زر و حویلی کے رکھے ہیں شوق سدا دل کے بچ سیلی کے
 گئے ہیں بھول غذائے قدیم ماش و جوار
 امیرزادے ہیں حیران اپنے حال کے بچ تھے آفتاب پر اب آگئے زوال کے بچ
 پھریں ہیں چرخے سے ہر دن تلاش مال کے بچ وہی گھمنڈ امارت ہے پھر خیال کے بچ
 خدا جو چاہے تو پھر ہو پر اب تو ہے دشوار
 روپے اشرفی اُچھالے ہیں رات دن صراف مقیش و بادلے میں غرق ہیں کناری باف
 کتاب خانے کے وارث ہوئے ہیں مفت صحاف نہاری پڑکا دوکان پر کرے ہے کلہ دلاف
 ہمیشہ سونے و روپے میں کھیلتا ہے سناہ
 حرام خور جو تھے اب حلال خور ہوئے جو چور تھے سو ہوئے شاہ شاہ چور ہوئے
 جو زبردست تھے سوان دنوں میں زور ہوئے؟ جنھوں کو زور تھا سو اب مثال مور ہوئے
 جو خاک چھانتے پھرتے تھے سو ہوئے زردار
 جہاں میں صاحبِ سخا نہ گھاس والے ہیں جنھوں کے محل تھے اُن کوں کھنڈر کے لالے ہیں
 کئی جو ہم نے بھی کٹڑے کھلا کے پالے ہیں سواب دماغ میں وہ رانی خاں کے سالے ہیں
 دو ہیں سلام طلب ہم سیں جب کہ ہوئیں دوچار
 عجب یہ الٹی بھی ہے گی باؤ دلی میں کہ شاہ باز چڑی مار کی ہے انٹی میں
 روغن فروش کی ہیں پانچوں انگلیاں گھی میں جنگل کو جھوڑ کے بوم آجے ہیں بستی میں
 نجیب جھوڑ کے شہروں کوں ہیں جنگل میں خوار

آبرو

(۱۷۳۳ء/۱۱۳۶ھ-۱۶۸۴ء/۱۰۹۴ھ)

دلی کا عشق پیشہ، حسن پرست اور امر و دوست شاعر شاہ مبارک آبرو ایک آنکھ سے محروم تھا۔ وہ دور

ایہام گوئی کا بہت اہم شاعر ہے۔ اس کی شاعری مغلوں کے دور آخر کی تہذیب و ثقافت، اخلاقیات، معاشرت اور شعری رجحانات کی ایک عمدہ مثال کہی جاسکتی ہے۔ اورنگ زیب کی وفات ۱۷۰۷ء کے بعد مغلیہ سلطنت میں عیش و نشاط کی جو ثقافت دلی میں پیدا ہوئی تھی۔ آبرو اسی ثقافت کے بطن سے پیدا ہونے والا شاعر ہے۔

لسانی طور پر آبرو پرانے شعری اسالیب کا شاعر ہے۔ اس کی زبان پر دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں اور بولیوں کے لب و لہجہ کا اثر بھی موجود ہے اور یہ سب کچھ اس عہد کی لسانی روش کے مطابق تھا۔ دلی کے شعرا دلی کے اثرات میں رہتے ہوئے بھی فارسی اسالیب کا مکمل چیرا یہ اختیار نہ کر سکے تھے۔ مقامی زبانوں کا وجود ابھی تک ان کے پاؤں سے چمٹا ہوا تھا اور انہیں اس وجود سے محبت بھی تھی کہ ان کی اپنی تہذیب کا پیدا کردہ تھا مگر آج کے دور میں آبرو کی شعری لغت کی قصبائی فضا، اس کا لب و لہجہ اور معنی بہت بعید ہو چکے ہیں۔ اس لیے آبرو اور اس دو دیگر شعرا کے ساتھ لسانی موانست کا رشتہ کم زور پڑ جاتا ہے۔ آبرو اور ایہام گو شعرا کی زبان کا بیشتر حصہ ایہام گوئی کے فوراً بعد تازہ گوئی کے دور میں متروک ہو جاتا ہے۔

آبرو کی شاعری ظاہریت تکلفات، رکھ رکھاؤ اور پردہ داری کی قائل نہیں ہے۔ اس کی شاعری میں سچ کہنے کی پوری صلاحیت ہے۔ وہ جو کچھ دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، بیان کر دیتا ہے۔ اردو شاعری میں رکھ رکھاؤ اور تہذیبی وضع داری کا دور ایہام گو شعرا کے فوراً بعد شروع ہوتا ہے۔ میر و سودا کا دور غزل کی اس مخصوص ثقافت کا پہلا دور ہے جب غزل فارسی ثقافت کے اثرات سے مغلوب ہو کر ادبی فضا پر چھا جاتی ہے اور غزل کا یہی طرز احساس آنے والی صدیوں میں شمالی ہند کا معیار قرار پاتا ہے۔

آبرو کے زمانے میں بہت سی تہذیبی علیئیں، قباحتیں اور کم زوریاں موجود تھیں مگر یہ سب کچھ اس عہد میں زندگی کے معمول اور عام مذاق کا حصہ تھا اور معیوب نہ سمجھا جاتا تھا۔ ہر دور اپنی قدروں کو عزیز رکھتا ہے۔ ان قدروں کے ساتھ اس کی ایک ذہنی اور جذباتی وابستگی محسوس ہوتی ہے۔ ممکن ہے آنے والے ادوار کے لیے ان قدروں میں کوئی جذباتی یا ذہنی مناسبت محسوس نہ ہو مگر جس دور کے تہذیبی بطن سے یہ اقدار جنم لیتی ہیں، اس کے لیے ہر حالت میں محبوب و محترم ہوتی ہیں۔ یہی صورت آبرو کے دور میں امر پرستی کے رجحان کی ہے۔ آبرو کا دور امر پرستی کا شائق تھا، لہذا عام شعرا کے ہاں امر پرستی کے حوالے دیکھ کر آج کا قاری پریشان ہو جاتا ہے مگر آبرو کے زمانے کے قاری کے لیے یہ بات تہذیبی مذاق کا درجہ رکھتی ہے۔ امر پرستی کے اس مذاق کا اظہار ایک تہذیبی معیار کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ آبرو کے دور میں اس رجحان کی شدت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ”امرد“ کے مقابلے میں ”عورت“ سے عشق کرنا بوالہوسی قرار پایا تھا۔ ہم یہاں ایک ایسا شعر درج کرتے ہیں جو اس تہذیبی معیار کی بہتر طور پر عکاسی کرتا ہے:

جو لوٹا چھوڑ کر رنڈی کو چاہے

وہ کوئی عاشق نہیں ہے بوالہوس ہے

آبرو کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھیے جو عہد شای دور میں امر پرستی کے رجحان کی عکاسی کرتے ہیں:

صباحت بچ گویا ماہ کنعانی ہے وہ لونڈا
 ملاحت بچ سر تا پا نمک دانی ہے وہ لونڈا
 کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
 ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو پانی ہے وہ لونڈا
 بدن مٹل سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
 گویا سر تا قدم بانات سلطانی ہے یہ لونڈا
 کسی ایک ماہ رو کی جوت اپنی دیہہ کے آگے
 نہیں لاتا ہے خاطر بچ دہقانی ہے یہ لونڈا
 کرے گا بے وفائی گو کہ عاشق باپ ہو اس کا
 کہ انداز و ادا میں یوسف ثانی ہے یہ لونڈا
 غلط دھرتے ہیں سارے مل کے اس کا نانور مضانی
 کیا ہے ذبح سب کون عید قربانی ہے یہ لونڈا
 لیا ہے آبرو کے تئیں ملا باتیں بنا جھوٹی
 لگا لینے کے تئیں عاشق کے طوفانی ہے یہ لونڈا

آبرو کی شاعری میں جنسی حساسیت کا عنصر کافی نمایاں ہے۔ جنس کا یہ اظہار محمد شاہی عہد کی نشاطیہ و طریبیہ زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ عنصر آبرو کی پوری شاعری پر چھایا ہوا ہے۔ جنس کے پہلوؤں کا اظہار وہ براہ راست کرتا ہے۔ کسی پردہ داری یا تکلف کو درمیان میں نہیں لاتا۔ یہ اس دور کی روایت تھی۔ محمد شاہی دور کا عاشق ریاکاری سے کام نہیں لیتا۔ اس کا عشق خالص جسمانی اشتہاؤں کا عشق ہے اور ان اشتہاؤں کی تسکین کو وہ بالکل فطری عمل سمجھتا ہے۔ اس کے ذہن میں ایسی کوئی اخلاقی کش مکش دکھائی نہیں دیتی کہ جس سے ندامت یا قباحیت کا احساس پیدا ہوتا ہو۔

آبرو کی تمثالوں میں ایک شعری کیفیت موجود ہے۔ جہاں جہاں وہ سراپا نگاری کا رنگ اختیار کرتا ہے، اس کی تمثالیں، جذبے اور احساس کی سرشار کیفیات سے سرور ہو جاتی ہیں۔ اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس کا متخیلہ زیادہ زرخیز ہے۔ اسی لیے وہ تمثال گری کی کیفیات کو قاری کے اندر منتقل کرنے کا فن اچھی طرح جانتا ہے:

آیا ہے صبح نیند سے اٹھ رس مسابو
 جاما گلے میں رات کا پھولوں بسابو

آبرو کے ہاں غزل کے سوز و گداز کے ایسے نقوش بھی مل جاتے ہیں جو ایہام گو شعرا میں مشکل ہی سے

ملتے ہیں۔ ویسے بھی آبرو کے زمانے کی تخلیقی سطح پر سوز و گداز کی جگہ نشاطیہ طرب ناک ملتی ہے۔ یہ دور ابھی عیش و طرب کے تجربے سے گزر رہا تھا اور سوز و الم کی داخلی کیفیتوں کے تجربات کا شعور نہ دکھتا تھا مگر آبرو کے ہاں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں سوز و گداز کے تجربات موجود ہیں اور یہ شعر میر کے دور کا ابتدائیہ کہے جاسکتے ہیں:

جدائی کے زمانے کی جھن کیا زیادتی کہیے
کہ اس ظالم کی جو ہم پر گھڑی جیتی سو جگہ بیتا

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی
ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

غزالاں آبرو کر چاک دل مدت سوں نکلا ہے
کہو کیا حال ہے دشت جنوں میں اس دوانے کا

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل میں جاکر اثر کرو

آبرو کی بعض غزلوں میں مقامی اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً ایک غزل کی ردیف ”بنت رت“ ہے۔ اس شیرازہ بند ردیف کے باعث یہ غزل بنت کا منظر نامہ بن جاتی ہے:

کوئل نہیں آ کے کوک سنائی بنت رت
بورائے خاص و عام کہ آئی بنت رت
وہ زرد پوش جس کوں بھر آغوش میں لیا
گویا کہ تب گلے میں لگائی بنت رت
وہ زرد پوش جس کا کہ گمن گادتے ہیں ہم
شوفی میں اس کی ناچ نچائی بنت رت
غنیے میں اس بہار میں کڈ دایا (اپنا) دل
بلبل چمن میں پھول کے گائی بنت رت

ٹیسو کے پھول دشنہ خونی ہوئے اسے
 برہن کے جی کوں ہے یہ کسائی بسنت رت
 گائے ہنڈول آج کلاوت بلس بلس
 ہر تان بچ لیا کے پھلائی بسنت رت
 بلبل ہوا ہے دیکھ سدا رنگ کی بہار
 اس سال آبرو کوں بن آئی بسنت رت

دیگر ایہام گو شعرا کے مقابلہ میں آبرو کی شاعری بے رنگ و بو نہیں ہے۔ اس میں جذبے اور احساس کی کیفیات سے جو تصویریں بنائی گئی ہیں، وہ خاصی پُرکشش ہیں۔ وہ لفظوں کی دنیا میں صرف ایہام گوئی کا اسیر ہو کر نہیں رہ گیا بلکہ اس کے ہاں لفظ جذبے، احساس اور خیال سے معمور ہیں۔ اسی لیے اس کی شاعری آج بھی اس سطح پر زندہ معلوم ہوتی ہے۔

محمد شاکر ناجی

(پیدائش: ۱۷۰۶ء-۱۷۰۰ء کے دوران) (وفات: ۱۷۴۵ء-۱۷۳۹ء کے دوران)^۶

وہ شاعر کہ جس نے عالمگیری سطوت شاہی کے دور آخر میں آنکھ کھولی، بچپن شاہ عالم کے زمانے میں دیکھا اور جوانی جہاں دار شاہ سے محمد شاہ بادشاہ کے دور عشرت میں بسر کی محمد شاکر ناجی ہے۔ ناجی وہ شاعر ہے کہ جس نے مرہٹہ گردی کے طوفان میں ”چوتھ“ کا کاروبار اور محمد شاہی عہد کی امر پرستیوں کا تماشا دیکھا اور یہ شعر کہا:

مانگے ہے چوتھ دل کی دکھنی بجا کے باجا
 یہ جیو کا چور لڑکا گویا ہے ساہو راجا

ناجی کو محمد شاہی دور کے ذہنی انحطاط کا استعارہ کہا جاسکتا ہے۔ وہ اس زوال یافتہ تہذیب کا نمائندہ ہے جو ذہنی اور فکری طور پر اضمحلال اور مجہولیت کی بدترین حالتوں میں گرفتار ہو چکی تھی۔ اس کے دور کا تعلق صرف سیاسی، عسکری، اقتصادی اور اخلاقی پسماندگی ہی سے نہیں ہے بلکہ ذہنی پس ماندگی سے بھی ہے۔

ناجی کی شاعری میں شعری محاسن کی کسی عام سطح کو بھی تلاش کرنا دشوار معلوم ہوتا ہے۔ اسے اس خیال سے پڑھنا ہی نہ چاہیے۔ اس کا مطالعہ کرتے ہوئے صرف یہ خیال رکھنا چاہیے کہ ہم شمالی ہند کی تاریخ میں ذہنی انحطاط کے ایک خاص دور سے گزرتے ہوئے ان خیالات اور رویوں کا منظر نامہ دیکھ رہے ہیں جو فکری توانائی کی حرارت سے خالی ہیں۔ اس لیے یہ منظر نامہ ہمارے شعور و ادراک کو متاثر کیے بغیر گزر جاتا ہے۔ شاعری کا کوئی بھی منصب یا مقصد قرار دے دیا جائے۔ ناجی کی شاعری کے لیے اس پر پورا اتنا مشکل ہو گا۔ اس کی شاعری کا تخلیقی شعور

پختگی کی سیال حالتوں سے آگے بڑھتا ہوا نہیں ملتا۔ اتفاق سے وہ جوانی ہی میں مر گیا تھا، اس لیے بھی اس کی شاعری پختگی کی منزلوں کو چھونے سے قاصر رہی۔ وہ عہد محمد شاہ (۱۷۸۸-۱۷۹۷ء) کی دلی کے عامیانہ ذوق کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں تغزل، فکر، لفظی خوش آہنگی یا غزل کی ثقافت کو تلاش کرنا بھی بے کار ہے۔

ناجی کی شاعری دلی کے اس بے فکر عاشق مزاج انساں کی شاعری ہے جو ہمہ وقت عشرت گاہوں میں مردوں اور نازنیوں کے ساتھ کھل کھیلتا ہے۔ وہ اپنے آپ سے سنجیدہ ہے نہ اپنے سماج سے، نہ عہد سے اور شاید اپنے فن سے بھی نہیں۔ ہاں اگر وہ سنجیدہ ہے تو اس دور کی بے فکر لالہ بالی روایت سے کہ جس روایت کی مستقل طور پر کھلی ہوئی آنکھ، زندگی کو ہر وقت موج، میلے اور شغل بازی میں دیکھتی تھی۔ اگر ”مرقع دلی“ کو پس منظر اور ناجی کی شاعری کو پیش منظر کے طور پر سامنے رکھیں تو محمد شاہی زمانہ متحرک نظر آنے لگے گا:

جا بجا سبزہ تماشا باغ اور معشوق دے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

لب شیریں ہے مصری یوسف ثانی ہے یہ لڑکا
نہ چھوڑے گا مرا دل چاہ میں جانی ہے یہ لڑکا
سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچہ رنگیں
بہارِ مدعا لعلِ بدخشیانی ہے یہ لڑکا

حاتم کے مقابلہ میں ناجی کا اسلوب بھدے پن اور کہنگی کی طرف مائل ہے۔ اس کے کلام کا صوتی آہنگ عام طور پر کم زور اور کافی حد تک بے کیف ہے۔ فارسی اسلوب کی روایت کے ساتھ ساتھ مقامی محاورے، بول چال اور کھڑی بولی، برج اور ہریانوی کے استعمال سے اس کے اسلوب میں لسانی آمیزش کا فطری حسن پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اس لیے اس کی شاعری میں متاثر کرنے والے محاسن بہت کم نظر آتے ہیں۔

حاتم، آبرو اور ناجی کے علاوہ دیگر ایہام گو شعرا میں مضمون، یک رنگ اور یک رو کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ سب شاعر ایہام گو شعرا کے مشترکہ تخلیقی تجربے کے شاعر ہیں۔ ایہام کے استعمال کی وجہ سے ان کے تخلیقی تجربہ میں جذبے اور احساس کی سطح دبی دبی ہے۔ ان کی شاعری بالعموم خشک اور بے رس محسوس ہوتی ہے۔ مگر جہاں جہاں وہ ایہام سے دامن بچا گئے ہیں ان کے ہاں شعریت کے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً یک رنگ کے یہ اشعار دیکھیے:

مجھے مت بوجھ پیارے جاں کا دشمن کوئی دشمن بھی ہوا ہے اپنی جاں کا

کہیں گل میں کہیں بلبل میں دیکھا ترا جلوہ جن ہر گل میں دیکھا

پختگی کی سیال حالتوں سے آگے بڑھتا ہوا نہیں ملتا۔ اتفاق سے وہ جوانی ہی میں مر گیا تھا، اس لیے بھی اس کی شاعری پختگی کی منزلوں کو چھونے سے قاصر رہی۔ وہ عہد محمد شاہ (۱۷۸۸-۱۷۹۷ء) کی دلی کے عامیانہ ذوق کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں تغزل، فکر، لفظی خوش آہنگی یا غزل کی ثقافت کو تلاش کرنا بھی بے کار ہے۔

ناجی کی شاعری دلی کے اس بے فکر عاشق مزاج انساں کی شاعری ہے جو ہمہ وقت عشرت گاہوں میں مردوں اور نازنیوں کے ساتھ کھل کھیلتا ہے۔ وہ اپنے آپ سے سنجیدہ ہے نہ اپنے سماج سے، نہ عہد سے اور شاید اپنے فن سے بھی نہیں۔ ہاں اگر وہ سنجیدہ ہے تو اس دور کی بے فکر لالہ بالی روایت سے کہ جس روایت کی مستقل طور پر کھلی ہوئی آنکھ، زندگی کو ہر وقت موج، میلے اور شغل بازی میں دیکھتی تھی۔ اگر ”مرقع دلی“ کو پس منظر اور ناجی کی شاعری کو پیش منظر کے طور پر سامنے رکھیں تو محمد شاہی زمانہ متحرک نظر آنے لگے گا:

جا بجا سبزہ تماشا باغ اور معشوق دے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

لب شیریں ہے مصری یوسف ثانی ہے یہ لڑکا
نہ چھوڑے گا مرا دل چاہ میں جانی ہے یہ لڑکا
سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچہ رنگیں
بہارِ مدعا لعلِ بدخشیانی ہے یہ لڑکا

حاتم کے مقابلہ میں ناجی کا اسلوب بھدے پن اور کہنگی کی طرف مائل ہے۔ اس کے کلام کا صوتی آہنگ عام طور پر کم زور اور کافی حد تک بے کیف ہے۔ فارسی اسلوب کی روایت کے ساتھ ساتھ مقامی محاورے، بول چال اور کھڑی بولی، برج اور ہریانوی کے استعمال سے اس کے اسلوب میں لسانی آمیزش کا فطری حسن پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اس لیے اس کی شاعری میں متاثر کرنے والے محاسن بہت کم نظر آتے ہیں۔

حاتم، آبرو اور ناجی کے علاوہ دیگر ایہام گو شعرا میں مضمون، یک رنگ اور یک رو کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ سب شاعر ایہام گو شعرا کے مشترکہ تخلیقی تجربے کے شاعر ہیں۔ ایہام کے استعمال کی وجہ سے ان کے تخلیقی تجربہ میں جذبے اور احساس کی سطح دبی دبی ہے۔ ان کی شاعری بالعموم خشک اور بے رس محسوس ہوتی ہے۔ مگر جہاں جہاں وہ ایہام سے دامن بچا گئے ہیں ان کے ہاں شعریت کے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً یک رنگ کے یہ اشعار دیکھیے:

مجھے مت بوجھ پیارے جاں کا دشمن کوئی دشمن بھی ہوا ہے اپنی جاں کا

کہیں گل میں کہیں بلبل میں دیکھا ترا جلوہ جن ہر گل میں دیکھا

محبت کا عجب یک رنگ ہے رنگ کبھی عاشق کبھی معشوق ہیں ہم

کہتے ہیں ہم پکار سنو کان دھر سنو مگر غیر سے ملو گے تو دیکھو گے ہم نہیں

نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے مرے دل کا قرار جاتا ہے

پارسائی اور جوانی کہوں کہ ہو ایک جاگہ آگ پانی کیوں کہ ہو

میکرو کے ہاں بھی شعریت کا لطف ضرور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ میکرو کی محسنات میں جذبہ اور احساس کی ایک خوش گوار رو دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے:

تری اکھیاں سا چنچل خوش نگہ کہاں ہے ہرن ہرگز
صفا ساعد سی تیری گل بدن کب ہے سخن ہرگز
کو دکھلا زلیخا کوں بجن اپنے نین ہرگز
نہ مل ہر یوسف مصری میں اے خوش پیرہن ہرگز
ہزاراں میں نہ مل اے سرود غنچہ دہن ہرگز
جگت کے خوش نگہ سارے تجھے زمیں نین کہتے
یہ کاکل کوں سنبل ہو سرپا گل بدن کہتے
جہاں کے لالہ رخ سارے تجھے غنچہ دہن کہتے
بہار سبزہ خط دیکھ بلبل کے نم کہتے
ترا تن گل میں نازک ہے نہیں تجھ سا چمن ہرگز
تمہارے حسن میں یوسف کو اے صاحب صباحت ہے
سلونے کھ پے تیرے کس قدر سا جن ملاحات ہے
ترے شکر شکن لب بچ سجاں کی فصاحت ہے
تری باتاں کوں سن کے دل کوں عشاقاں کے راحت ہے
نہیں ہے مصر میں تجھ سا کوئی شیریں چمن ہرگز

ایہام گو شعرا کا اسلوب مجموعی طور پر گراں بار اور ثقیل ہے اور بار خاطر بھی..... ان شعرا کے مقابلہ میں دلی کا اسلوب زیادہ مانوس مناسب اور خوش آہنگ ہے۔ دلی کی تخلیقی ذہانت سے شمالی ہند میں فارسی روایت کی تاثیر

رکھنے والے اسلوب کا ایک نیا دور شروع ہوا تھا۔ یہ شاعری اپنے جمالیاتی انبساط اور نشاطیہ حسیت سے ایک نئی روایت کا رستہ دکھا رہی تھی مگر ایہام گو شعرا نے دلی کے ان جاندار رویوں کی جگہ ایہام کو اپنا کر اپنی شاعری کا دائرہ سکیر دیا۔

ایہام گوئی کے دور آغاز میں شمالی ہند میں برج بھاشا، ہریانوی، پنجابی اور دیگر مقامی زبانیں فارسی روایت کے بہاؤ کے خلاف بڑی رکاوٹ بن جاتی ہیں۔ ایہام گو شعرا دلی کے زیر اثر فارسی روایت کو اپنے اسلوب کا حصہ بنانا چاہتے تھے مگر اس کے ساتھ ہی ان پر مقامی زبانوں کی روایت فطری طور پر غالب تھی۔ یہ شعرا اپنے اسلوب میں مقامی لسانی روایت اور فارسی روایت کے درمیان زبان کا کوئی متوازن معیار دریافت کرنے میں مصروف رہے۔ ان کے ہاں زبانوں کی آمیزش اور تحلیل سے کوئی پختہ اسلوب پیدا نہیں ہو سکا۔ یہ کام ان کے بعد آنے والوں نے سرانجام دیا۔ مذکورہ معائب کے باعث ہی خان آرزو اور مرزا مظہر نے زبان کی تہذیب کے لیے ایک تحریک چلائی تھی۔ خان آرزو نے زبان کے دیہاتی اور قصبائی مزاج کی جگہ شہری مزاج پر زور دیا تھا۔

ایہام گو شعرا چھوٹے تجربات کے شاعر ہیں۔ ان کی شعری کائنات بہت مختصر ہے۔ ان کے ہاں اگر کوئی حسن ہے تو یہی اور عیب ہے تو یہی..... اس کے علاوہ وہ جو کچھ بھی ہیں، اسی شعری تجربہ کی وجہ سے ہیں۔ اس کے بغیر وہ کچھ بھی نہیں۔ یہ تجربہ چوں کہ بہت چھوٹی سطح پر تھا، اس لیے اس تجربے کی شعری بنیاد بھی بے حد چھوٹی اور مختصر ہے۔

ایہام گو شعرا کے اس دور کو ”لفظ پرست شعرا“ کا دور قرار دے سکتے ہیں۔ وہ زندگی کو ایک بہت محدود نظر سے دیکھتے ہیں، درحقیقت ان کے ہاں زندگی کا کوئی نقطہ نظر ہی نہیں۔ ایہام گوئی نے لفظوں سے کھیلنے کا سبق سکھایا۔ لفظوں کی آویزش و آمیزش سے معنوی باریکیوں کے حصول کا طریقہ دریافت کیا۔ یہ لفظی مناسبات کی ایک آن دیکھی دنیا کا سفر تھا۔ جہاں شاعر لفظوں کی مناسبت سے معنی کی عجیب عجیب شکلیں دریافت کر لیتا تھا۔ ایہام گوئی نے لفظوں سے متعلق معنویات کے سلسلوں کو وسعت دی اور یہ ثابت کیا کہ شاعر لفظی مناسبتوں سے بہت دور کے معنی تک بھی پہنچ سکتا ہے۔ ان شعرا نے نازک اور باریک بینی سے لفظی تکلفات کا ایک جہان آباد کر دیا ہے۔ پیچیدہ تشبیہات اور دور از امکان استعاروں کا تجربہ کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن ان شعرا کے محاسن پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ رائے دیتے ہیں:

”ایہام گو شعرا نے الفاظ کی پیکر تراشی میں نمایاں حصہ لیا ہے..... ایہام گو شعرا کے نزدیک لفظ گنجینہ معنی کے طلسم کی حیثیت رکھتا ہے جس سے مختلف آوازیں اور نغمے پیدا ہوتے ہیں۔ لفظیات کا یہ نیا ادراک زبان اور لوب کے ابتدائی دور میں خدمت کی حیثیت رکھتا ہے۔“

ایہام گو شعرا کا المیہ یہ ہے کہ ان کا دور ختم ہوتے ہی ان کی شاعری کو نہایت بری طرح رد کیا گیا اور ان کے اسلوب کے خلاف باتیں کرنا اس دور کا رواج ہو گیا تھا۔ اس میں کوئی بھی شک نہیں کہ ان کی شاعری فکر و خیال کے ان تصورات سے دور تھی کہ جو تصورات ان کے فوراً بعد مقبول ہو کر اردو شاعری میں مستقل طور پر شامل

ہوئے اور آج بھی اردو شاعری پر ان کا سایہ نظر آتا ہے..... مگر ان کے دور کو یہ بات نہیں بھولنی چاہیے تھی کہ ان ہی لوگوں کی سعی پیہم سے شمالی ہند میں پہلی بار اردو شاعری کی ایک مربوط اور باقاعدہ روایت استوار ہوئی۔ ان ہی شعرا نے اس روایت کا تسلسل برقرار رکھا اور اتنی مقدار میں کلام جمع کیا کہ ان کے شعری دیوان بھی مرتب ہوئے اور یہ بات بھی ادبی تاریخ کا حصہ ہے کہ ان ہی شعرا کے ادبی آثار پر اردو شاعری کا وہ سنہری دور شروع ہوا جسے میر و سودا کا دور کہا جاتا ہے۔

مرزا مظہر جانجانا کی شاعری سے نئی شعریات کا ظہور ہوتا ہے۔ ایہام گوئی کے دور میں جو چیز شاعری سے غائب ہو گئی تھی وہ ”شعریت“ تھی۔ مرزا مظہر اور ان کے حلقہ کے شعرا اسی شعریت کی بازیافت کے لیے ایہام گوئی ترک کر کے شاعری کی حقیقی روح کو تلاش کرنے کی سعی میں ہمہ تن مصروف ہو جاتے ہیں۔

نئی شعریات کا ظہور

مرزا مظہر جانجانا

(۱۷۰۱ء - ۱۱۱۳ھ / ۱۷۸۰ء - ۱۱۹۵ھ)

۱۷۳۶ء / ۱۱۵۹ھ کے لگ بھگ اردو شاعری ایہام گوئی کی تنکائے سے باہر نکلتی ہے۔ اس برس شاہ حاتم

نے یہ اعلان کیا:

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

ایہام گوئی کی تحریک کے خلاف دلی کے شعرا میں پہلے پہل مرزا مظہر جانجانا نے آواز بلند کی تھی۔ اردو کے بیشتر تذکرہ نگار یہ شہادت دیتے ہیں کہ ایہام کی تحریک کو ختم کرنے میں ان کا خاص کردار تھا۔ مرزا مظہر ابتدا میں خود بھی ایہام گو شعرا کے رفیق تھے مگر بعد میں انہوں نے جب یہ محسوس کر لیا کہ ایہام گوئی کے سبب شعرا کی تخلیقی صلاحیتیں اسی ایک نقطہ پر مرکوز ہو کے برباد ہو رہی ہیں تو انہوں نے اس تحریک کی منفی صلاحیت کے خلاف رد عمل ظاہر کیا۔ چنانچہ اس دور میں مرزا مظہر کی ادبی شخصیت ایہام گوئی کے خلاف ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے عہد کے نئے شعری اور لسانی اسالیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ انہوں نے اپنے شعری عرفان سے اردو غزل کو جن لسانی، جمالیاتی، تہذیبی اور معنوی بنیادوں پر استوار کیا، وہ آج بھی اردو غزل میں موجود ہیں۔ اسی لیے مرزا مظہر کو ”نفاث اول“ کہا گیا ہے۔^۲

مرزا مظہر مظلیہ دور کے عہد آخر میں دلی کے نہایت برگزیدہ صوفیائے کبار میں سے تھے۔ ”مقامات

مظہریؒ کے مولف نے لکھا ہے کہ انوار طریقہ کی اشاعت اور طالبوں کے حق پر توجہ دینے میں وہ بڑی کوشش کرتے تھے۔^۳ ان کے فیوض و برکات کے سبب آپ کی خدمت میں طالبان حق کا اس قدر اجتماع ہوتا تھا کہ کسی دوسری جگہ نظر نہ آتا تھا۔ مرزا مظہر ہمہ جہت شخصیت تھے۔ وہ رشد و ہدایت کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے۔ وہ فارسی زبان کے بڑے شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہا جاتا ہے کہ مرزا مظہر جانجاناں ہندوستان کے ان پانچ عظیم شعرا میں ہیں کہ جنہیں ایران کے مسلم الثبوت اساتذہ کے مقابلے میں پیش کیا جاتا ہے۔ ان پانچوں شاعروں کے نام یہ ہیں: امیر خسرو، فیضی، بیدل، مرزا مظہر اور غالب۔^۴

مرزا مظہر کے والد مرزا خان، اورنگ زیب کے امرا میں سے تھے اور ان کا نام جان جان اورنگ زیب ہی کا دیا ہوا تھا جو بعد میں جان جانجاناں بن گیا۔ تصوف و معرفت، علم و فضل اور شعر و ادب کے میدان میں مرزا مظہر کا نام اٹھارہویں صدی کے رابع دوم سے ان کی وفات (۱۷۸۰ء) تک شمالی ہند میں روشن رہا۔ ۱۷۸۰ء میں ایک سازش کے تحت ان کو شہید کر دیا گیا۔ ان کی شہادت کو ایک سیاسی قتل قرار دیا گیا ہے۔ جس کا محرک عہد شاہ عالم کا وزیر مرزا نجف خان اصفہانی تھا۔^۵ درحقیقت مغلیہ دور میں توانی اور ایرانی کش مکش کا جو آغاز ہوا تھا، مرزا مظہر کا قتل اسی روایت کے پس منظر میں ہوا تھا۔

اردو زبان کے سلسلے میں مرزا مظہر جانجاناں کی خدمات یہ ہیں کہ ان کے تخلیقی عرفان نے اردو زبان کا نیا شعری باطن دریافت کیا۔ اور اسے ایک شائستہ اسلوب اور لب و لہجہ کی نفاستوں سے آشنا کر لیا۔
مرزا مظہر جانجاناں کی ادبی اور لسانی کوششوں کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں شمالی ہند میں اردو شاعری کے قریبی پس منظر کو ایک سرسری نظر سے دیکھنا ہوگا۔ اس پس منظر کی داستان مختصر اچھ یوں ہے کہ شمالی ہند میں دیوان ولی کی آمد ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے بعد اردو زبان ایک لسانی آویزش سے گزرتی ہے۔

غزل کی شاعری میں زبانوں کا مقامی وجود تجربے کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے۔ کیوں کہ غزل کی ذہنی ساخت فارسی کی شعری روایت کے سائے میں بنی ہے۔ اس لیے یہ تجربہ زبان کے فارسی عنصر کی طرف راغب ہوتا ہے۔ چنانچہ ایہام گو شعرا کے فوراً بعد ہندی عنصر سے لسانی آویزش کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ ڈاکٹر زور کا خیال یہ ہے کہ شمالی ہند کے شعرا نے ولی کی پیروی میں دکنی طرز سخن کو اختیار کیا تھا مگر دکنی اسالیب اپنے مقامی رنگ کی وجہ سے شمال کے فارسی اسالیب سے زیادہ مناسبت نہ رکھتے تھے۔ دونوں کے درمیان مقامی رنگ کا بعد موجود تھا۔ چنانچہ اس مسئلہ پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر زور نے لکھا تھا:

”دکنی طرز کی پیروی اہل شمال کے لیے غیر فطری تھی۔“^۶

چنانچہ اس غیر فطری پیروی کو جن دانشوروں نے اول اول محسوس کیا تھا، ان میں خان آرزو اور مرزا مظہر کا نام سرفہرست ہے۔ مرزا مظہر نے دکنی اور مقامی زبانوں کی غیر فطری پیروی کی نفی کر کے ایک نیا شعری اسلوب دریافت کیا تھا۔ ان کی کوششوں کا ایک خوش گوار اثر یہ ہوا کہ زبان کا صوتی آہنگ قصبائی سطح سے یک دم بلند ہو کر شہری ثقافت کی نمائندگی کرنے لگا۔ زبان کے سانچوں میں گھٹن اور شعری ناموانست کی جگہ روانی، سلاست

اور لسانی موانست کا ماحول قائم ہوا۔ شمالی ہند میں دلی کے بعد یہ دوسرا موقع تھا جب شعری اسالیب کی تبدیلی کا ایک اہم تجربہ سامنے آیا تھا۔ اس تجربہ کے ذریعے اردو شاعری کے لیے ایک بڑا تخلیقی میدان فراہم ہو گیا اور آنے والی نسل کے لیے خیال و فکر اور اسلوب کے نئے راستے وا ہو گئے..... اردو کی لسانی تشکیل میں مرزا مظہر کی شاعری سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی نشان سے اردو شاعری کا نیا قافلہ رواں ہوتا ہے۔

مرزا مظہر جانجاناں نے بہت مختصر کلام یادگار چھوڑا ہے۔ لیکن اس مختصر کلام میں بھی غزل کی دیومالا کا تانا بانا تیار ملتا ہے۔ ان کی غزل میں عشق کی سرشاری اور طرب ناکی کے ساتھ ساتھ مستی کی کیفیات بھی موجود ہیں اور غزل کا مخصوص سوز و گداز بھی..... حضور عشق کی صحبتیں بھی ہیں اور عشق و عاشقی کی ثقافت بھی..... اور ان سب مضامین کے اظہار کے لیے غزل کا تہذیبی سرمایہ فارسی کی تشبیہیں، استعارے اور علامتیں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ دلی کے بعد شمالی ہند کی روایت میں یہ پہلا موقع ہے جب اردو شاعری مکمل طور پر ایک نئے شعری اسلوب میں نمودار ہوتی ہے اور یہی مستقبل کی اردو غزل کا اسلوب بن جاتا ہے:

گئی آخر جلا کر گل کے ہاتھوں آشیاں اپنا
نہ چھوڑا ہائے بلبل نے چمن میں کچھ نشان اپنا
نہ گل اپنا کیا میں نے نہ بلبل باغباں اپنا
چمن میں کس بھروسے باندھتا ہے آشیاں اپنا
یہ حسرت رہ گئی کس کس مزے سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا گل اپنا باغباں اپنا

گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جو درد جفا کا بھی سزاوار نہ تھا

ہم نے کی ہے توبہ اور دھو میں مچاتی ہے بہار
ہائے کچھ چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اتنی فرصت دے کہ رخصت ہو لیں اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے کہاں ہم کو دماغ و دل رہا ہے
خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو یہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے

مرزا مظہر کے وضع کردہ شعری اسلوب کے بعد اردو کی انفرادی شناخت کا تعین ہو جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جب اردو زبان مقامی لسانی روایت سے بلند اور منفرد ہو کر اپنے انفرادی وجود کا اعلان کرتی ہے اور ادبی تاریخ کے طالب علم کو یہ ہرگز نہ بھولنا چاہیے کہ اس اعلان نامہ کے پیچھے مرزا مظہر جانجانا کی ادبی شخصیت، جمالیاتی ذوق اور لسانی عرفان برابر موجود رہتا ہے اور یہی مرزا مظہر کی سب سے بڑی ادبی خدمت بھی ہے۔

مرزا مظہر کی کوششوں سے شمالی ہند کا شعری منظر تیزی سے بدلتا ہے۔ سب سے پہلے خود ان کے شاگردوں نے استاد کے اسلوب اور مضامین کو اختیار کر کے جب شاعری کی توان کی لے کاری سے اردو غزل میں صوتی خوش آہنگی نے ادبی حلقوں کو متاثر کیا۔ سیاسی و تہذیبی زوال کی فضا میں مرزا مظہر اور ان کے تلامذہ یقیناً، درد مند، بیان، حسرت اور حزیں کی انبساطی لے سے ایک حوصلہ مندی پیدا ہوتی ہے۔

مرزا مظہر کے تلامذہ میں یقیناً (م ۱۷۵۵ء) اپنے عہد کا ایک منفرد شاعر ہے اور اپنے امتیازی لب و لہجے اور اسلوب کی بنا پر خاص مقام رکھتا ہے۔ حاتم، آبرو، ناجی اور خود مرزا مظہر کے مقابلہ میں اس کے ہاں غزل کا کیوس خاصا وسیع ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو غزل میں عشقیہ روایات کا ایک بھرپور تجربہ شروع ہو گیا ہے۔ اس کی شاعری کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یقیناً اور اس کے معاصرین کو اب اظہار و بیان کے سانچوں پر مکمل قدرت اور اختیار حاصل ہو چکا ہے۔ اس شاعری کی بڑی خوبی اس کا عوامی لب و لہجہ ہے۔ بول چال کے انداز سے لسانی انس محسوس ہوتا ہے۔ یہ شاعری مجلسی رنگ سخن کے باعث اپنے عہد میں مقبول ہوئی اور میر و سودا کے دور میں یہ مجلسی رنگ سخن اس دور کی پہچان بن گیا:

تجھ آنکھوں سے اتر کر دل نہ کرتا شور کیا کرتا
یہ دل ایسا خراب کوچہ و بازار کیوں ہوتا
دل مرا عشق کے دھڑکوں سے موا جاتا ہے
دام و قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو باغ تک
کیا بدن ہو گا کہ جس کے کھولتے جاے کا بند
یہ شیشہ طاق سے گر کر نہ ہوتا چور کیا کرتا
اگر ملتا نہ اتنا گل رخوں سے خوار کیوں ہوتا
یہ وہ دل ہے کہ کوئی ایسا جگر دار نہ تھا
دیکھا تو اس زمیں پہ چمن کا نشان نہ تھا
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

مظہر اور ان کے تلامذہ کی شعری سرگرمیوں سے تازہ گوئی کی لہر شمالی ہند میں چلنے لگتی ہے اور اردو شاعری ایہام گوئی کے بعد ایک نئی تخلیقی فضا میں سانس لینے لگتی ہے۔ شعریت کے گم گشتہ ذائقے دوبارہ دریافت ہونے لگتے ہیں۔ چنانچہ اردو شاعری جو شعری تاثیر سے بہت حد تک محروم ہو گئی تھی، اب شعریت اور تاثیر سے زرخیز نظر آتی ہے۔ شاعری محض دماغی کھیل کو دکانام نہیں رہتا بلکہ یہ جذبے، احساس اور متخیلہ کا کھیل بن جاتا ہے۔

عبدالحی تاباں (م ۱۱۶۳ھ - ۱۱۶۳ھ) بھی اسی دور کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری سے بھی شعری اسالیب کی کائناتی ظاہر ہوتی ہے۔ زبان اور محاورے کا جادو جاگتا ہے اور تازہ گوئی کے عمل سے شاعری پر کشش ہو جاتی ہے۔ اس دور کے شعرا خیال و فکر کے بلند نمونے پیش نہیں کرتے یہ لوگ تہذیب عاشقی کے شاعر تھے اور غزل کے

مخصوص مضامین کی حد تک ہی اپنے آپ کو محدود رکھتے تھے اور یہی ان کی شعری کائنات تھی۔ تاباں کی شاعری کو بھی اسی حوالے سے دیکھنا چاہیے۔

ساتی ہو اور چمن ہو مینا ہوں اور ہم ہوں
باراں ہو اور ہوا ہو سبزہ ہو اور ہم ہوں
ایمان و دیں سے تاباں مطلب نہیں ہے ہم کو
ساتی ہو اور ے ہو مینا ہو اور ہم ہوں

جوں برگ گل سے باغ میں شبنم ڈھلک پڑے
کیا ہو جو برگ تاک سے یوں سے ٹپک پڑے
محفل کے بیچ سن کے مرے سوزِ دل کا حال
بے اختیار شمع کے آنسو ڈھلک پڑے

نہیں کوئی دوست اپنا یار اپنا مہریاں اپنا
سناؤں کس کو غم اپنا الم اپنا بیاں اپنا
بہت چاہا کہ آدے یار یا اس دل کو صبر آدے
نہ یار آیا نہ صبر آیا دیا جی میں نداں اپنا
قفس میں ترپھے ہیں یہ عندلیباں سخت بے بس ہیں
نہ گلشن دیکھ سکتے ہیں نہ اب یہ آشیاں اپنا
مجھے آتا ہے رونا ایسی تنہائی پہ اے تاباں
نہ یار اپنا نہ دل اپنا نہ تن اپنا نہ جاں اپنا

اٹھارہویں صدی کے نصف اول کی آخری دہائی میں مرزا مظہر، ان کے تلامذہ اور شاہ حاتم ایہام گوئی کے خلاف اعلان جنگ کر کے تازہ گوئی کی نئی شعریات کا سلسلہ شروع کر چکے تھے اور دلی کے ادبی افق پر نئے شعری تجربوں کا ایک سلسلہ نظر آ رہا تھا۔ اسی زمانے میں دلی کے ادبی ماحول میں ایک تاریخی معارضہ کا آغاز ہوا۔ اس کا تعلق علی حزیں اور خان آرزو سے تھا۔ اس معارضہ کا تعلق بہ ظاہر علی حزیں اور خان آرزو سے ہے مگر اس کے اثرات بہ راہ راست اردو زبان و ادب پر مرتب ہوئے اور اس سے پیدا ہونے والے نتائج نے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں نئے امکانات کا ایک باب واکر دیا۔ اردو ادب کی تاریخ جو اب تک ست روی سے قدم بڑھا رہی تھی، تیزی کے ساتھ متحرک ہوئی اور اردو شعر کی تعداد میں کافی اضافہ بھی ہوا اور یہیں سے اردو ادب کی تاریخ نیا روشن زمانہ شروع ہوتا ہے۔

اٹھارہویں صدی کو بے شمار آویزشوں اور تصادمات کی صدی سمجھا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کی تاریخ میں گزشتہ صدیوں کی بنی ہوئی روایات، ضابطے اور قواعد ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں۔ اس میں ایک طرف نظریات و

تصورات ٹوٹتے اور بکھرتے ہیں تو دوسری طرف ربط و ترتیب کا ایک عمل بھی بعض صورتوں میں نظر آتا ہے۔ درحقیقت اٹھارہویں صدی ہندوستان میں اردو زبان کی تقریباً سات سو سالہ لسانی روایات کو مجتمع کرنے کا دور ہے۔ اس دور میں گزشتہ صدیوں کے لسانی، تہذیبی اور ادبی تجربوں کے حاصلات سے ایک طویل لسانی روایت کی شکل و صورت واضح ہو جاتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس دور میں نئی آویزشیں بھی جنم لیتی ہیں اور تصادمات و مسائل کے انبار لگا کر گزر جاتی ہیں۔

ہمارے پیش نظر اس وقت وہ لسانی آویزش ہے کہ جس کا تعلق ہند ایرانی نزاع سے ہے۔ اس آویزش کے دو بنیادی کردار سراج الدین علی خان آرزو اور شیخ علی حزیں ہیں اور ان کے درمیان یہ آویزش ۴۳-۱۷۴۱ء / ۵۶-۱۱۵۴ھ کے زمانے میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اردو زبان کے ساتھ اس آویزش کا گہرا تعلق ہے کہ اس کے اثرات اور نتائج سے شمالی ہند میں فارسی کی جگہ اردو کی لسانی روایت کو فروغ دینے کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ ایک اعتبار سے تو یہ تحریک فارسی شاعری کے زوال کو تیز کرنے کا ابتدائیہ بھی بن جاتی ہے۔ اس تحریک کے جائزے سے ہم اٹھارہویں صدی میں اردو شاعری کے موثر کردار اور زبان کے فروغ کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ اس داستان کا پس منظر یہ ہے کہ فارسی زبان و ادب کے ممتاز شاعر شیخ علی حزیں ۳۵-۱۷۳۴ء / ۱۱۴۷ھ میں ہندوستان میں آئے۔ وہ کچھ مدت لاہور میں قیام کر کے دلی پہنچے۔

دلی میں دانش ور طبقہ نے بالخصوص ان کا خیر مقدم کیا اور انہیں سر آنکھوں پر بٹھایا گیا۔ علی حزیں روایتی ایرانی علم کی طرح تھے اور بدترین احساس برتری میں مبتلا تھے۔ ہندوستانی شعرا اور اہل علم کے بارے میں بڑی خراب رائے رکھتے تھے اور اس کا برملا اظہار کرنے سے بھی نہ چوکتے تھے۔ ہندوستان میں رہ کر یہاں کے لوگوں کی فیاضیوں سے مستفیض ہونے کے باوجود انہوں نے بعض موقعوں پر نہایت متعصبانہ اور تند و تلخ آرا کا اظہار کرنے سے گریز نہیں کیا۔^۸

قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ شمالی ہند کے دانش وروں نے علی حزیں کے خیالات کو بری طرح محسوس کیا اور بہ حیثیت مجموعی اسے قوی تحقیر سمجھا۔ چنانچہ دلی میں مشہور عالم سراج الدین علی خان آرزو نے علی حزیں کی شاعری اور ان کی تعریف ”تذکرۃ الاحوال“ کو ہندوستانیوں کی بے عزتی کے برابر قرار دیا۔ منوہر سہائے انور نے اس آویزش کا تجزیہ کرتے ہوئے مختلف حوالے دیے ہیں:

آرزو کا عقیدہ ہے کہ حزیں نے تذکرۃ الاحوال محض اس غرض سے لکھا کہ ہندوستان اور ہندوستانیوں کی بچو کی جائے۔ محسن [صاحب محاکمات الشعرا] کی رائے کا خلاصہ یہ ہے:

کسی ہندوستانی کی طرف سے حزیں کا دل نہ دکھائے جانے کے باوجود انہوں نے ”تذکرۃ الاحوال“ میں بادشاہ سے لے کر گدائے بے نوا تک کے خلاف زہر اگلا اور اس خیال کی اشاعت کی کہ ہندوستان فضل و کمال کے لیے زمین شور کا حکم رکھتا ہے۔ انہوں نے یہ اعلان بھی کر دیا کہ انہیں تمام دارالخلافہ میں ایک شخص بھی ایسا نظر نہیں آیا جو رتبہ

فضیلت رکھتا ہو۔ [محاکمات الشعر اور اوراق اب تک ۲ الف]
والہ داغستانی جو مدت تک حزیں کا مونس و غم خوار رہا، یہ لکھتا ہے:

”انہوں (حزیں) نے نہایت ناشائستہ طریقے سے ہندوستانی امرا اور عوام کی مذمت کی۔ میں نے انہیں اس فعل قبیح سے باز رکھنے کی کوشش کی مگر انہوں نے میرا مشورہ نہ مانا اور حسب سابق اسی ڈگر پر چلتے رہے۔ آخر میں نے بادشاہ کے نمک اور امرا سے اپنے تعلقات کا خیال کر کے شیخ سے رسم و راہ ترک کر دی۔ آفرین ہے ہندوستانی امرا پر کہ وہ شیخ سے انتقام لینے کی بجائے ان کے ساتھ انتہائی مہربانی کا برتاؤ کرتے ہیں۔“

خان آرزو نے علی حزیں کی خود سری اور غرور کو توڑنے کے لیے ایک کتاب ”تنبیہ الغافلین“ تصنیف کی۔ اس تصنیف میں خان آرزو نے شیخ کے کلام سے کثیر مقدار میں غلط اشعار نکال کر ان کی نشان دہی کی تھی۔ یہ کتاب ایرانی خود سری پر ایک کاری ضرب سمجھی گئی تھی۔

علی حزیں اور خان آرزو کی اس تاریخی آویزش کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہندوستانی دانش وروں کو پہلی بار پوری طرح یقین ہو گیا کہ وہ فارسی میں کتنی عظیم دست گاہ ہی کیوں نہ رکھتے ہوں، ایرانی اسے تسلیم کرنے کے لیے تیار نہ ہوں گے۔ چنانچہ ایرانیوں کے غرور اور احساس برتری سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہندوستانی شعور نے فارسی کی جگہ اردو کو اپنانے کا فیصلہ کر لیا۔ اس تاریخی اقدام کی طرف لے جانے والی شخصیت خان آرزو کی تھی۔ خان آرزو نے رفتہ رفتہ نوجوان شعرا کو اردو شاعری کی طرف مائل کرنے کی سعی شروع کر دی اور یہ شاعر آہستہ آہستہ ان کے فیض و تربیت سے کام ران ہونے لگے۔ خان آرزو کے ادبی وجود کی وجہ سے اٹھارہویں صدی کے ربح دوم میں پیدا ہونے والا ادبی ماحول اردو شاعری کے اولیس دور میں بہت ممد و معاون ثابت ہوا، آج اس عہد کے اثرات کا اچھی طرح اندازہ کرنا مشکل ہے مگر اٹھارہویں صدی کی دلی میں فارسی شعرا، علما اور فضلا کے تذکروں پر نظر ڈالی جائے تو ان کے اوراق میں خان آرزو کی حقیقی عظمت کی شان وادار تصور ہمیں نظر آئے گی۔ ان کا نمایاں کارنامہ یہ تھا کہ انہوں نے معیاری زبان کی اشاعت میں ”واضع اول“ کا کردار ادا کیا۔

”تنبیہ الغافلین“ کی تصنیف کا دور ۱۲۳۱-۱۲۴۱ھ ہے۔ سودا، میر اور درد نے حزیں اور آرزو کی نہایت تلخ آویزش کو دیکھا تھا۔ اس لیے اس دور کی لسانی کش مکش اور خان آرزو کے خیالات نے ان پر گہرا اثر مرتب کیا ہو گا۔ چنانچہ اس دور کے نئے شعرا کی سب سے ذہین نسل نے فارسی کی جگہ ریختہ کے میدان میں فکر و سخن اختیار کرنے کا فیصلہ کر لیا اور بہت جلد اردو زبان بھرپور روایات کے ساتھ عروج کی سمت سفر کرنے لگی۔ اس دور کی زبان سے ناشائستگی، قصبائی رنگ اور بھدے پن کو دور کرنے کے لیے بھی خان آرزو نے قابل قدر کام کیا اور ان خدمات کی بنا پر ان کو ”واضع اول“ قرار دیا گیا ہے یعنی خان آرزو وہ ادیب تھے کہ جو فصاحت اور غیر فصاحت کی طرف متوجہ ہوئے۔ بنائے ریختہ کی تعمیر کے سلسلے میں انہوں نے اہل اردو کے ابتدائی لب و لہجہ کو معین کرنے اور ٹیکسالی اردو کو مستحضر کرنے میں ”واضع اول“ کا کردار ادا کیا۔

خان آرزو کی تحریک سے اٹھارہویں صدی میں ریختہ یا اردو میں شعر گوئی کا جو باقاعدہ سلسلہ شروع ہوا، اسے ڈاکٹر محمد حسن نے ”لسانی خود مختاری“ کا نام دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس کا آغاز دراصل ایک لسانی اور ادبی خود مختاری کا اعلان تھا جس کا انتظار دہلی اور اس کے نواح کے شہری عوام مدت سے کر رہے تھے۔^{۱۲}

مرزا مظہر جانجاناں اور خان آرزو کے اثرات سے اٹھارہویں صدی میں اردو شاعری اپنے سنہری دور میں داخل ہوئی جسے میر، سودا اور درد کے دور سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ اردو شاعری کی بے پناہ تخلیقی توانائی کا دور ہے۔ اس دور میں اردو شاعری کی تمام اصناف سخن کو عروج حاصل ہوتا ہے اور اردو شاعری اپنے فکری اور فنی سرمائے کے اعتبار سے بہت زرخیز اور متمول ہو جاتی ہے۔ آئندہ باب میں ہم شاعری کے اسی دور پر بحث کریں گے۔

حوالے

شمالی ہند میں نئی لسانی روایت کا آغاز اور محرکات

- ۱- دیکھیے ”تاریخ ادب اردو“ جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی میں ”فارسی کے ریختہ گو“ اس فصل میں ریختہ گو شعرا کے بارے میں خاطر خواہ مواد موجود ہے، نیز دیکھیے دلی کا دبستان شاعری، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، اردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک، ڈاکٹر ملک حسن اختر اور شمالی ہند کی اردو شاعری میں ایہام گوئی، ڈاکٹر حسن احمد نظامی۔
- ۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد دوم، ص ۱۲۶

۳- Dr. Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p-90

۴- Ibid 90

- ۵- معنی تذکرہ ہندی مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء) ۸۰
- ۶- مذکورہ حوالہ
- ۷- مرزا محمد حسن قتل، ہفت تماشا، ڈاکٹر محمد عمر، مترجم: مکتبہ برہان دلی، ۱۹۶۸ء، یہ حوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ص ۲۶
- ۸- محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)
- ۹- مسعود حسن رضوی ادیب، قانز دہلوی اور دیوان قانز (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۵ء) ۲۸ - ۲۷
- ۱۰- قاضی عبدالودود، تبصرے پختہ: خدا بخش اور جمیل لاہوری، ۱۹۹۵ء، ۲۶-۲۵
- ۱۱- ڈاکٹر محمد حسن، مرتب: انتخاب کلام قانز (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء) ۱۹
- ۱۲- شبلی نعمانی، شعر انجم، (لاہور: مکتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۳ء) ۲۵-۲۳
- ۱۳- مذکورہ حوالہ، ۲۶-۲۵
- ۱۴- غلام ہمدانی معنی، عقد ثریا، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء) ۲۳
- ۱۵- غلام حسین ذوالفقار، مرتب: دیوان زادہ، (لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۷۵ء) ۳۹
- ۱۶- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات، (فیصل آباد: پنجند اکیڈمی، ۱۹۷۵ء) ص ۱۰۹
- ۱۷- ڈاکٹر محمد حسن، مرتب: دیوان آبرو (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء)
- ۱۸- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم،

ایہام گو شعر اکادور

- ۱- قدرت اللہ قاسم، مجموعہ نغمہ، حافظ محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء) ۱۸۰-۱۷۹
- ۲- آزاد، آب حیات، مجسم کا شمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۳ء)
- ۳- ڈاکٹر زور، سرگزشت حاتم، (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۳۳ء)
- ۴- ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، دیوان زادہ، ص ۳۹
- ۵- معصومی، عقد ثریا، ص ۲۳
- ۶- آزاد، آب حیات، مرتب: مجسم کا شمیری، دیکھیے تعلیقات ۵۰۷-۵۰۸
- ۷- محمد حسن، دیوان آبرو، ص ۳۰

نئی شعریات کا ظہور

- ۱- مرزا مظہر جانجانا نے ایہام گوئی کو متروک قرار دینے میں جو کوششیں کیں، تذکرہ نگار اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ دیکھیے مرزا مظہر جانجانا اور ان کا اردو کلام، عبدالرزاق قریشی، ادبی پبلشرز، بمبئی ۱۹۶۱ء
- ۲- معصومی، تذکرہ ہندی
- ۳- شاہ غلام علی دہلوی، مقامات مظہری، محمد اقبال مجددی، تحقیق و تعلق و ترجمہ: لاہور اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۳ء، ص ۳۱۹
- ۴- نیاز فتح پوری، انتقادیات، ج ۲، ص ۲۰۹، بحوالہ مرزا مظہر جانجانا اور ان کا اردو کلام، ص ۱۷۹
- ۵- مرزا مظہر کی شہادت کے لیے دیکھیے آب حیات، مقامات مظہری، مرزا مظہر جانجانا اور ان کا اردو کلام، تاریخ ادب اردو جلد دوم (جائی)
- ۶- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات، ص ۱۰۹
- ۷- مرزا مظہر کے اردو کلام کے لیے رجوع کیجیے، مرزا مظہر جانجانا اور ان کا اردو کلام، عبدالرزاق قریشی، ادبی پبلشرز، بمبئی، ۱۹۶۱ء
- ۸- اشعار حویں صدی میں ہندوستانی اہل علم کے بارے میں شیخ علی حزیں کے خیالات اور معارضات کے لیے دیکھیے ڈاکٹر منوہر سہائے انور کا تحقیقی مقالہ سراج الدین علی خان آرزو۔ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور۔ ڈاکٹر انور کا ایک مقالہ ”معارضہ حزیں و آرزو“ معاصر، حصہ اول، پٹنہ میں شائع ہوا تھا۔ نیز ملاحظہ ہو ڈاکٹر سید محمد اکرم شاہ کی مرتب کردہ ”سببہ الغالین“ دانش گاہ پنجاب، لاہور، ۱۴۰۱ھ اور ڈاکٹر محمد حسن کی تصنیف ”دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر“۔
- ۹- معاصر حصہ اول، پٹنہ، مقالہ ”معارضہ حزیں و آرزو“ ص ۳۵، ڈاکٹر منوہر سہائے انور۔
- ۱۰- ڈاکٹر سید عبداللہ ”اردو کی تعمیر میں خان آرزو کا حصہ“ اور میٹل کالج میگزین، نومبر ۱۹۴۳ء
- ۱۱- مذکورہ حوالہ۔
- ۱۲- ڈاکٹر محمد حسن، اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر ۱۱۳-۱۱۲

میر و سودا کا دور

میر، سودا اور درد تک آتے آتے شمالی ہند میں اردو شاعری کا نصف صدی سے زیادہ کا سفر مکمل ہو جاتا ہے۔ نصف صدی کا یہ دور تاریخی، سماجی اور تہذیبی لحاظ سے بڑا مضطرب اور توڑ پھوڑ کا ہے۔ سلطنت کا پورا ڈھانچہ متزلزل ہو جاتا ہے اور سیاسی و معاشی زوال کا آسیب پورے ملک کو لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اسی دوران میں یورپی اقوام بھی تیزی کے ساتھ مشرقی ساحلوں سے اٹھ کر ہندوستان کے میدانوں میں آگے بڑھتی ہیں اور بالآخر دلی کے دروازے پر دستک دینے لگتی ہیں۔

یہ دور محمد شاہ، احمد شاہ، عالمگیر ثانی اور شاہ عالم ثانی کے ادوار تک پھیلا ہوا ہے۔ اس دور نے نادر شاہی لوٹ اور قتل و غارت کو برداشت کیا۔ جانوں، مرہٹوں، سکھوں، ردیلوں اور ابدالی کی سپاہ کے ہاتھ سے ملکی دولت و ثروت کو برباد ہوتے ہوئے دیکھا۔ مغل بادشاہوں کی بزدلی، کسالت، بے تدبیری اور نا عاقبت اندیشی کے عبرت ناک مظاہرے دیکھے اور بادشاہوں کی آنکھوں کے مرچے بنے۔ اس بہت بڑے تاریخی آشوب سے اس دور کی شاعری بہت متاثر ہوئی اور مختلف شعرا نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق ان اثرات کو قبول کیا۔ اگر یہ تجربہ میر درد کی داخلیت میں ظاہر ہو تو سودا کے ہاں اس کی شکل دلی کے شہر آشوب میں نظر آتی ہے۔

ادبی اعتبار سے نصف صدی کا یہ زمانہ نئے تجربات سے تعلق رکھتا ہے۔ دلی کے زیر اثر شمالی ہند میں اردو شاعری کی ایک مربوط روایت پہلی بار شروع ہوتی ہے اور شعری تجربات کا ایک تسلسل ادبی تاریخ میں دکھائی دیتا ہے۔ ایہائی گوئی کی تحریک دو دہائیوں کا زمانہ ختم کر کے رخصت ہوتی ہے اور اپنے پیچھے تجربوں کا انبار چھوڑ جاتی ہے۔ اگرچہ مضامین اور فکر کے اعتبار سے اس تحریک نے کوئی کارنامہ انجام نہیں دیا مگر شعری اسالیب کی تشکیل و تعمیر، شعری لغت اور لفظوں سے نئے معنوں کی تلاش کے سبب زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے اور ریختہ کی کم مائیگی اور کوتاہ دامن کا دور بھی ختم ہونے لگتا ہے۔ اب زبان میں نئی وسعت اور شعری ذخیرے میں قابل قدر اضافہ بھی ہوتا ہے۔ البتہ ایہام گوئی کا لفظی کھیل شعری رفتار کو تیز کرنے میں مانع ہوتا ہے اور شاعری میں بے کیفی کی ایک آگاہ دینے والی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اس دور میں مضامین کے اعتبار سے شاعری جس کا شکار نظر آتی ہے۔ چنانچہ ادبی فضا میں جمود کے اثرات غالب آ جاتے ہیں۔ ایہام گوئی کے دور آخر میں خود ایہام گو شعرا اس تکنیک کے محدود

استعمال کے باعث ذہنی اضمحلال میں مبتلا ہوتے ہیں۔ یہ وہ وقت تھا جب ایہام گوئی کا دور مکمل طور پر اپنی تخلیقی صلاحیتیں استعمال کر چکا تھا اور تخلیقی سطح پر اب ٹھہراؤ کی حالتوں میں تھا جہاں اس کے پاس کہنے کے لیے کوئی نئی بات نہیں رہ گئی تھی۔ یہی وہ ادبی خلا تھا جسے ایہام گو شعرا کے بعد آنے والے شعرا نے پر کرنا تھا۔ چنانچہ جمود کی یہ حالت ادبی عمل کے سلسلوں نے تبدیل کی۔ ایک نیا ادبی عمل شروع ہوا اور اس عمل کے محرکین مرزا مظہر جانجاناں اور ان کے تلامذہ تھے۔

مرزا مظہر جانجاناں اور ان کے تلامذہ نئی شعریات کا سلسلہ شروع کرتے ہیں اور ان کی سعی سے شمالی ہند میں تازہ گوئی کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ ایہام گو شعرا کی شعری لغت پر مقامی اثرات کا غلبہ تھا۔ اب اس کی جگہ غزل میں فارسی شعری لغت کا استعمال بڑھنے لگا جس سے غزل اپنے حقیقی رنگوں میں ڈھلنے لگتی ہے۔ غزل کا یہ رنگ و آہنگ اول اول مرزا مظہر کی شاعری میں ظہور پذیر ہوتا ہے اور پھر تیزی کے ساتھ اردو غزل کا مستقل رنگ قرار پاتا ہے۔ مرزا مظہر اور ان کے تلامذہ عشقیہ واردات اور فارسی لغت کے استعمال سے اردو غزل کی ایک نئی روایت کا آغاز کرتے ہیں۔

مرزا مظہر اور ان کے تلامذہ کے دور سے پہلے شاہ حاتم، آبرو، یکرنگ، ناجی اور دیگر شاعر زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربات کی شاعری کرتے رہے تھے۔ وہ اپنے عہد کے تجربات تک محدود رہے۔ ان میں سے کوئی بھی شاعر ایسا نہیں تھا جو اپنے حال کی سرحدوں کو عبور کر کے مستقبل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آئے۔ وہ سب کے سب حال کے شاعر تھے اور حال ہی میں اسیر رہے۔ البتہ ان کا اجتماعی تجربہ ایک روایت بن جاتا ہے۔ ایہام گوئی اور مرزا مظہر کے شعری تجربات کے بعد ادبی روایت کا اُفق یک دم وسیع ہوتا ہے۔ اس وسیع اُفق میں ہم میر اور ان کے معاصرین کو دیکھتے ہیں۔ میر، درد اور سودا ایک ہی تہذیبی دور کے شاعر ہیں مگر یہ تینوں شاعر انفرادیت کے حامل ہیں اور اپنی اپنی جداگانہ ادبی شناخت رکھتے ہیں۔ تینوں کے مزاجوں میں فرق ہے ان کی زندگیوں کا سفر بھی مختلف قرینوں اور اطوار سے بسر ہوا تھا۔ اس واضح فرق کے سبب اردو ادب کو بے بہا فوائد پہنچے۔ اس کی بہ دولت اردو شاعری میں موضوعات، خیالات، اور تجربات کی کثرت ہوئی۔ رنگارنگی اور تنوع کا بازار کھل گیا۔ ذہنی فاصلوں نے اس عہد کے ادب میں خیالات کے مختلف النوع تجربات کو عام کیا۔ ان شعرا میں میر اور درد داخلی دنیا کے شاعر تھے لیکن اس بات کا خیال رہے کہ ان کی داخلی دنیا پر اس دور کی خارجی زندگی کا گہرا عکس موجود تھا بلکہ میر کے سلسلے میں تو یہ کہنا درست ہو گا کہ ان کی اپنی تخلیق کردہ داخلی دنیا ان کے عہد کے آشوب ہی کا نتیجہ ہے۔ میر نے اپنی ذات کی آگ جلا کر شاعری کی تھی اور درد صوفیانہ آتش سے کندن ہو کر نکلے تھے۔ اس لیے ان کی شاعری میں تجربے کی سچائی ایک بڑی خوبی کے طور پر ابھری تھی۔ سودا اپنے کارناموں کے سبب اس دور میں اساطیری حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ ان کی سعی سے فارسی کی شعری روایت کا اردو میں بھرپور طور پر انتقال ہوا۔ ان کی ہمہ گیر طبیعت اور خلائی کے جوہر نے زبان کی تشکیل میں نادر کردار ادا کیا۔ ان کی توجہ شعری معنویت سے زیادہ شعری لسانیات پر مرکوز رہی۔ انہوں نے اپنی بے مثال سعی و کاوش سے اردو زبان کو ایک معیاری لب و لہجہ دیا۔ ہمہ گیر طبیعت کے باعث

انہوں نے کئی رنگوں کی شاعری کی۔ ہم آئندہ مباحث میں ان کے نمائندہ رنگ تلاش کر کے ان کے ادبی مرتبہ کو متعین کریں گے۔ یہاں صرف یہ اشارہ ہی کافی ہے کہ سودا کے بنائے ہوئے رنگوں سے دبستان لکھنؤ میں مصحفی، انشا اور تاج نے نئی روایات قائم کیں۔ درد کی اردو غزل سے شمالی ہند کے اندر پہلی بار تصوف کو فروغ ملا۔ عشق حقیقی کی روایت ان کی وجہ سے عام ہوئی اور درد کی شاعری میں پہلی بار تقدس کی لہر نظر آئی۔ ان تینوں شعرا کے تجربات نے اردو شاعری کو زندگی کے جذبات، احساسات، اقدار اور انسانی ذات کے بسیط تجربوں سے آشنا کیا۔ میر سے قبل ایہام کی روایت میں شعرا نے جس قسم کی شاعری کو اپنی پناہ گاہ بنا رکھا تھا، اس میں شاعری ذہنی مشق یا انبساط کے تصور سے آگے نہ بڑھتی تھی۔ شاعری کے اس محدود تصور سے میر نے نجات دلوائی۔ اس نے شاعری کی سرحدوں کو وسیع کرتے ہوئے اسے انسانی ذات اور عصری شعور سے ہم کنار کیا۔ چنانچہ میر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے جہاں ہم انسانی ذات کی بوقلمونی اور اس کی بے شمار سطحوں کا تجربہ کرتے ہیں وہاں عصری شعور کی آگہی بھی دریافت کرتے ہیں۔ وہ اپنے زمانے کا تنہا ایسا شاعر تھا جو زندگی کی بدترین جدوجہد میں اپنے وجود کو قائم رکھنے کے لیے کوشاں رہا۔ اس نے ایسے ادوار بھی دیکھے جب اس کی زندگی پستیوں کی انتہا تک پہنچ چکی تھی اور یہ صرف اسی کا حال نہ تھا۔ اٹھارہویں صدی کے شمالی ہند میں معاشرے کی اکثریت اس آشوب سے گزر رہی تھی لیکن میر کی انفرادیت اس میں تھی کہ یہ آشوب اس کے تخلیقی عمل کا حصہ بن گیا تھا۔ اس کے عصری شعور کی قوت اس بات میں تھی کہ وہ اپنے عصری ہنگام کا شاہد ہی نہیں تھا، وہ اس کا شکار بھی تھا اور آگہی کی جو منزل شکار کو ہو سکتی ہے شاہد کے حصے میں نہیں آسکتی۔

ادبی روایت کا تعین کرتے ہوئے ہم یہاں اس پہلو کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ میر و سودا تک اردو شاعری نے جو مسافت طے کی تھی، اس میں ایک شعری روایت کی تشکیل کا سامان تو فراہم کر دیا گیا تھا مگر انسان، حیات اور کائنات کے بارے میں اس شاعری کا تصور محض سطحی تھا۔ یہ شاعری زندگی کی بصیرت پیدا نہ کر سکی تھی اور نہ ہی اس نے انسان جیسی گہری اور پر معنی چیز کے نہاں خانوں میں جھانک کے ہی دیکھا تھا۔ یہ شاعری اپنے عہد کے چچ در چچ مسائل کے اندر بھی نہ اتر سکی تھی۔ اس لیے یہ شاعری اپنے عہد کی سطحی زندگی کی سطحی تصویر بنانے تک ہی محدود ہو کر رہ گئی تھی۔

میر تقی میر کی شاعری کو سمجھنے اور شعری روایت میں اس کا مقام متعین کرنے کے لیے ان حقائق کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ میر کی شعری عظمت کا تصور اس میں ہے کہ اس نے ایک کم مایہ اور سطحی شعری روایت کو فکر و خیال اور اسالیب کی بلندیوں تک پہنچا دیا۔ یہ میر کا کارنامہ خاص ہے کہ اس نے ایک کم زور روایت کو اپنے تخلیقی شعور کی بدولت ایک شعری بصیرت سے مالا مال کیا۔ حاتم، ناجی اور آبرو کے بعد صرف مرزا مظہر جانجاناں نے اردو شاعری کو ایک نئے تخلیقی ذائقے سے آشنا کیا تھا مگر مرزا مظہر اپنی صوفیانہ زندگی کے باعث ہمہ وقتی شاعر نہ بن سکے تھے۔ یہ فریضہ میر، سودا اور درد نے انجام دیا۔ اردو ادب کی تاریخ میں اگر ان شعرا کے مقام کو دیکھنا ہے تو اردو شاعری کی روایت کے تسلسل میں دیکھنا چاہیے اور اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ ان شعرا نے اپنے مضامین اور

افکار سے کس طرح ایک نئی شعری دنیا پیدا کی اور کس طرح تجربات کی دولت سے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کیا اور اردو کی ادبی روایت کو استحکام بخشا جس سے پہلی بار شمالی ہند کی شاعری میں عظمت نظر آنے لگی۔ میر، سودا اور درد کے شعری سرمائے سے شمال میں غزل، مثنوی، قصیدہ، قطعہ، مرثیہ، ہجو اور شہر آشوب کا زر خیز دور شروع ہوتا ہے۔

مرزا محمد رفیع سودا

(۱۷۸۱ء-۱۷۰۶ء)

زندگی کے آخری برسوں میں ہندوستان کا بوڑھا شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر دکن کی دشوار وادیوں، پہاڑوں، جنگلوں اور قلعوں میں مرہٹوں کے خلاف جنگ کرتے اور انہیں پسپا کرتے کرتے تھک چکا تھا۔ پچاسویں جلوس کے شوال میں وہ احمد نگر پہنچا اور سفر آخرت سے پہلے آرام کا ایک برس اس نے احمد نگر میں گزارا۔ ذی قعدہ ۱۱۱۸ھ / فروری ۱۷۰۶ء میں ایک نہایت وسیع مگر مضطرب سلطنت کو چھوڑ کر اس دار فانی سے رخصت ہوا اور اپنی وصیت کے مطابق شاہ برہان الدین غریب کے احاطے میں ابدی آرام کے لیے دفن ہوا اور اس کے ساتھ ہی ہندوستان سے مغلوں کی سخت کوشی، جرأت آزمائی اور عسکری حمت کی روایت بھی رخصت ہو گئی۔

شہزادوں کی جنگ تخت نشینی میں کامیاب ہو کر شہزادہ معظم بہادر شاہ عالم کے نام سے دلی کا بادشاہ بن چکا تھا۔ ابھی تک سلطنت کا وقار بلند تھا اور بادشاہت کا ادارہ اپنی عظمت و جلال سے آراستہ تھا۔

دلی کے ادبی منظر نامہ میں فارسی شاعری بدستور بلند یوں پر تھی۔ بیدل، صائب اور ناصر علی سرہندی جیسے عہد ساز شعرا پسندیدگی کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ بیدل کے گھر پر دلی کے دل دادگانِ سخن کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں اور ان میں شاعری کے مختلف موضوعات پہ اصحابِ ذوق گفتگو کرتے اور محفوظ ہوتے تھے۔ بیدل کا گھر دلی میں ادبی مرکز کی حیثیت رکھتا تھا! اسی پس منظر میں کہیں کہیں کوئی ریختہ گو شاعر بھی نظر آ جاتا تھا جو تفسنی طبع کے طور پر ریختہ کہتا تھا۔ درحقیقت ابھی تک دلی کے ادبی افق پر ریختہ کی ادبی صلاحیتیں پوری طرح آشکار بھی نہ ہو سکی تھیں اور کسی ٹھوس ادبی نقش کی عدم موجودگی میں ریختہ گو شعرا میں اس زبان کی تخلیقی صلاحیت پر اعتماد بھی قائم نہ ہوا تھا۔ دلی کا اشرافیہ بدستور فارسی کے نفیس اور آراستہ اسالیب کے سحر میں تھا اور ریختہ اس کے لیے بھدی اور غیر معیاری زبان کا درجہ رکھتی تھی مگر عملی طور پر صورت حال یہ تھی کہ اردو زبان ایک باقاعدہ شعری روایت کی بنیاد رکھنے کے قابل ہو چکی تھی۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ کوئی بڑا تخلیقی ذہن اس زبان کی مخفی صلاحیتوں کو بیدار کر کے شاعری کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کرے۔ شمالی ہند کا ادبی ماحول کسی ایسے ہی بڑے شاعر کا منتظر تھا اور یہ کردار اتفاق سے جنوبی ہند کے شاعر ولی نے ادا کرنا تھا جس کا دیوان مستقبل قریب میں دلی پہنچنے والا تھا اور اس دیوان کی آمد سے شمالی ہند آنے والے ایام میں نئی ادبی روایت کی بنیاد استوار کرنے والا تھا۔

شمالی ہند میں دیوان ولی تقریباً پندرہ برس بعد ۱۷۲۱ء میں پہنچنے والا تھا اور دلی میں اردو شاعری کی باقاعدہ

روایت شروع ہونے میں ابھی تقریباً ۳۰ برس کا عرصہ درمیان میں تھا۔

دلی کے اسی سیاسی وادبی ماحول میں مرزا محمد رفیع سودا ۱۷۰۶ء / ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوتے ہیں جب مغلیہ سلطنت کا آفتاب اپنے نصف النہار پر پہنچ کر احمد آباد میں شاہ برہان الدین غریب کے احاطہ میں غروب ہو چکا تھا۔ اب دلی کے تخت پر بہادر شاہ عالم جلوہ افروز تھا اور سودا کا بچپن دلی کے کابلی دروازے میں ناز و نعمت میں گزر رہا تھا۔ ان ایام میں ہندوستان کے سیاسی اُفق پر ایسی قوتیں ابھر چکی تھیں جو مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھیرنے والی تھیں۔ شاہ عالم بہادر شاہ کی زندگی ہی میں مرہٹے برہان پور تک چڑھ دوڑے تھے۔ سکھ پنجاب میں اور جاٹ آگرہ میں بغاوتیں کر رہے تھے۔ یہ سودا کا بچپن ہی تھا۔ جب بابر کی سلطنت کا دارث جہاں دار شاہ [م ۱۷۱۲ء] محل شاہی میں گھسیا لوگوں کی صحبت میں مدہوش ہو کر ٹھو کریں کھارہا تھا اور بادشاہ کی زندگی میں ایک رات ایسی بھی آئی تھی جب مدہوش بادشاہ کو اس کا رتھ بان بے خبری میں [جو خود بھی نشے میں ڈوبا ہوا تھا] پرانی عید گاہ کے پاس گاؤ خانہ میں لے گیا تھا۔ رات گزرنے پر جب بادشاہ کی گم شدگی کا پتہ چلا تو شاہی خدام گاؤ خانے میں دوڑے گئے جہاں وہ ابھی تک نشے میں چور محو خواب تھا۔ سودا کی عمر اُس وقت بارہ برس کی ہو چکی تھی۔ جب جہاں دار شاہ کا جانشین فرخ سیر بادشاہ شاہ گرسیدوں کے ہاتھوں قتل ہوا۔ [۱۷۱۹ء] سودا کے عنفوان شباب کا زمانہ محمد شاہ کے دور [۱۷۱۹-۱۷۴۸ء] سے شروع ہوتا ہے۔ شباب کی ابتدائی منزلوں ہی میں سودا کے لیے عیش و طرب کے بے شمار اسباب مہیا تھے۔ چنانچہ باپ کے ترکہ کو وہ ان ہی ایام کی عیش پرستی پر ضائع کر بیٹھے، لہذا مجبوراً فوج کی نوکری اختیار کرنا پڑی جو ان کی طبع کے خلاف ثابت ہوئی تھی۔

سودا نے ۱۷۳۸-۳۸ء / ۱۱۴۰-۵۰ھ کے لگ بھگ مشق سخن کا آغاز کیا اور شاہ حاتم کی شاگردی اختیار کی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دلی میں مراختوں کا دور چل رہا تھا۔ سودا فارسی زبان کی جانب مائل تھے۔ یہ حسن اتفاق تھا کہ ۱۷۳۸ء-۱۱۵۰ھ کی دہائی میں دلی کا ادبی اور لسانی منظر تیزی سے بدلنے کے امکانات پیدا ہوئے۔ اس دور میں سراج الدین علی خان آرزو اور ایرانی عالم شیخ علی حزیں کے درمیان زبان کے مسئلہ پر شدید معارضہ پیش آیا تھا۔ اس معارضہ کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ خان آرزو کی توجہ اردو زبان کی طرف مبذول ہوئی اور انہوں نے نوجوان شعرا کو مشورہ دیا کہ اب وقت آگیا ہے کہ فارسی کو چھوڑ کر اپنی مقامی زبان (اردو) میں طبع آزمائی کی جائے کیوں کہ تخلیق کا بہترین ذریعہ اظہار انسان کی اپنی زبان ہی ہو سکتی ہے۔ سودا کے لیے بھی یہی مشورہ تھا۔ چنانچہ آرزو کی تحریک سے متاثر ہو کر انہوں نے زبان اردو میں تمام تر کوشش صرف کر دی۔

سودا کی مقبولیت کا زمانہ ۱۷۴۲ء / ۱۱۵۴ھ کے لگ بھگ شروع ہوتا ہے۔ کیوں کہ مذکورہ سن میں سودا کی زمین میں شاہ حاتم کی کبی ہوئی غزل ملتی ہے^۲۔ ایک اعتبار سے یہ استاد کی طرف سے سودا کی پختگی کا اعتراف ہے۔

عملی زندگی میں سودا نے پہلے پہل سپاہ گری کا پیشہ اختیار کیا تھا۔ شاید مزاج کی عدم مطابقت یا پیشہ کی ناقدری کی وجہ سے ترک کر دیا۔ اس کے بعد وہ مختلف امرا کی مصاحبت میں رہے۔ دلی میں ان کے آخری بڑے مربی عماد الملک غازی الدین تھے جن کے سیاسی زوال نے سودا کو دلی سے ۱۷۵۹ء کے لگ بھگ ہجرت کرنے پر مجبور کر

دیا۔ وہ بھرت پور پہنچے، یہاں سے فرخ آباد چلے گئے۔ نواب احمد خان بگٹش اور نواب مہربان خان رند کی مصاحبت میں خوش رہے۔ زمانہ کی گردش ۱۱۸۵ھ / ۱۷۷۲ء کے لگ بھگ انہیں فیض آباد لے گئی۔ یہ شجاع الدولہ کا زمانہ تھا۔ جب آصف الدولہ کا دور آیا تو سودا ۱۷۷۳ء / ۱۱۸۸ھ میں لکھنؤ آگئے تھے اور لکھنؤ ہی میں ۱۷۸۱ء / ۱۱۹۵ھ میں ان کا انتقال ہوا۔ دلی میں سودا کے استاد شاہ حاتم (م ۱۷۸۳ء / ۱۱۹۷ھ) ابھی زندہ تھے اور شاہ حلیم کے تکیہ پر حسب معمول محفل جمار ہے تھے۔ انتقال کی خبر سن کر روئے اور کہا کہ ہمارا پہلوان خن مر گیا۔^۲

سودا کی زندگی میں لکھنؤ شعر و ادب کا مرکز بن چکا تھا۔ دلی کے مہاجر شعرا کی آمد کے باعث وہ مناسب تخلیقی ماحول وجود میں آ رہا تھا جس کی بہ دولت لکھنؤ میں شاعری کا ایک نیا رنگ مقامی تہذیبی عناصر کے اثرات سے نمایاں ہونے والا تھا۔ لکھنؤ کی تہذیبی اور معاشی زندگی اس سر زمین سے ایک ایسا شعری پیکر پیدا کرنے والی تھی کہ جس کا وجود مجموعی طور پر دلی سے مختلف طور پر ظاہر ہونے والا تھا مگر یہ سب کچھ سودا نہ دیکھ سکے کہ ابھی اس نے شعری نقش کو تاریخ کی بہت سی منزلیں طے کر کے ایک دبستان کی صورت میں ڈھلنا تھا۔ دلی میں اودھ کے سیاسی اُفتی پر ملکی دولت نچوڑنے کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی نواب آصف الدولہ سے قرضے کی وصولی کے لیے بدترین اخلاقی دباؤ ڈال رہی تھی اور آصف الدولہ اس سے بھی بدتر اخلاق کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنی ماں کے اٹائے چھیننے کے لیے تاریخ کے بھیانک سلوک میں مصروف تھے۔^۳

میر دلی کی معاشی بد حالی کے باعث معاش سے محروم تھے اور بقول خود کہتے ملی جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان کی آمد لکھنؤ میں ابھی ایک برس باقی تھا۔ خواجہ میر درد دلی کے آشوب اور شدید تباہی اور خون ریزی کے باوجود دلی ہی میں رہنے کا فیصلہ کر چکے تھے۔ وہ خواجہ ناصر عندلیب کے مزار پر جا رو ب کشی کرتے تھے، شعر کہتے تھے، محفل غنا منعقد کرتے تھے اور خلق خدا کو فیوض و برکات سے نواز رہے تھے۔ اس زمانے میں وہ اپنی تصانیف ”شمع محفل“ اور ”درد دل“ کے کام میں مصروف رہتے تھے۔

دلی کے تباہ حال اور بے اختیار تخت پر شاہ عالم ثانی کہ جس کی بادشاہی کو میر نے ”تہمت“ قرار دیا تھا، مشغول اور اس بیٹھا تھا۔ بادشاہ اور شہزادے روزمرہ کی ضروریات کے لیے ترس رہے تھے۔ اصل طاقت اور اختیار امیر الامرا مرزا نجف خان کو حاصل تھا۔ وہ اگرچہ قابل اور منتظم فوجی سردار تھا مگر دلی کے جنسی ظلم خانوں کی عسرتوں میں بکثرت اختلاط کے باعث شدید بیمار ہوا اور ملکی امور میں بے بس اور ناکام ہو کے اپریل ۱۷۸۲ء میں سسک سسک کر مر رہا تھا۔

سودا نے محمد شاہی دور میں ۱۷۳۸ء-۱۷۴۸ء کے لگ بھگ شاعری شروع کی تو شمالی ہند کے ادبی منظر پر ایہام گو شعرا کے اثرات موجود تھے۔ خود سودا کا استاد شاہ حاتم بھی اسی تحریک کا شاعر تھا۔

سودا نے اپنے بزرگ معاصرین کے اثرات قبول نہ کیے۔ ان کا زرخیز اور ہمہ جہت تخلیقی ذہن جو شاعری کے لامحدود امکانات کا شعور رکھتا تھا، ایہام کے تنکائے اسلوب میں محدود و مقید ہونے کے لیے آمادہ نہ ہو سکتا تھا۔ اس کے ذہن کی بے پناہ تخلیقی وسعت کو سمیٹنے سے زیادہ پھیلنے کی ضرورت تھی۔ ایہام گوئی کی محدود دنیا اس کی

متحمل ہی نہ ہو سکتی تھی۔ سودا کے مزاج کو سمجھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایہام گوئی ان کے لیے جس دم کی طرح تھی۔ اس لیے سودا اس تحریک سے متاثر نہ ہو سکے۔ ان کی افتاد طبع کے لیے ایہام گوئی کی جگہ تازہ گوئی کا میدان زیادہ موزوں تھا۔ سودا کا مرغ خیال اسی میدان میں پرواز کرنے لگا۔

اٹھارھویں صدی میں سودا کی حیثیت ایک ادبی جن کی سی ہے جو اپنی مخفی قوت سے قصیدے، غزل، ہجو، شہر آشوب، قطعات اور مرثیوں میں کمالات کے شعبدے دکھا رہا ہے۔ شمالی ہند کی تاریخ میں اتنی بہت ساری شعری جہات رکھنے والا شخص پہلی بار ادبی منظر پر آیا تھا۔ اس کی آمد سے اردو شاعری کا بازار تیزی سے بارونق ہوتا ہے اور شعر کی گرم بازاری سے اردو شاعری کا کینوس وسعت اختیار کرنے لگتا ہے۔ اس کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اردو شاعری کے لیے زبان اور مضامین کے نئے امکانات دریافت کیے اور انہیں روایت کا مستقل حصہ بنایا۔

سودا کے ادبی مرتبہ کو دیکھ کر ہمارے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کلام سودا میں وہ کون سا امتیازی جوہر تھا کہ جس نے ان کی شاعری کے مقام کو سب سے بلند کر دکھایا تھا اور ان کے تمام تذکرہ نگار اس مقام اور مرتبہ کو بہ یک زبان تسلیم کرتے تھے۔

سودا کے کلام کا امتیازی جوہر روایت کا شعور تھا۔ ان کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہی تھا کہ انہوں نے ادبی روایت کے شعور کو نہایت کامیابی سے اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنایا تھا۔ سودا کے اس شعور کی جڑیں فارسی شاعری سے براہ راست جڑی ہوئی تھیں۔ اٹھارھویں صدی کے رابع دوم میں اردو کے ادبی معیارات کا ماخذ فارسی شاعری کی روایت تھی یا ادبی اور ایہام گو شعرا کا کلام تھا اور یہ وہ زمانہ تھا جب نہایت تیزی کے ساتھ فارسی شاعری کے اسالیب اردو میں جذب ہو رہے تھے اور ان اثرات سے اردو ایک نئے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ ایسے عہد میں سودا نے روایت کے شعور کی بدولت اردو زبان کو فارسی کی شعری روایت کے ہم پلہ بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ ان کے قصیدے اور غزل کی وجہ سے زبان میں شعری لغت کا کثیر اضافہ ہوا۔ لفظی شکوہ اور تخیل کی بلند پروازی کی ایک روایت اردو زبان میں شروع ہوئی۔ بالخصوص ان کے قصیدے نے لفظی ذخیرہ کی ایک نئی دنیا آباد کی۔ یہ ایسے اوصاف تھے کہ جن پر سودا کو بجا طور پر غرور تھا اور وہ کسی کو خاطر میں بھی نہ لاتے تھے۔ عہد سودا کا کوئی دوسرا شاعر ان کے شعری آہنگ کی بلندی اور اس کے شکوہ تک نہ پہنچ سکتا تھا۔ سودا کے قصیدے کا امتیازی جوہر یہ تھا کہ وہ اپنے دور کے ادبی معیارات کی اعلیٰ ترین سطحوں پر پورے اترتے تھے۔ اس معیار میں ایک چیز پر بہت زور دیا جاتا تھا اور وہ تھا زبان کا شکوہ۔ ان شعری محاسن میں اکثر اوقات معنی کا وجود لفظی شکوہ کے بوجھ سے بہت کم زور نظر آتا تھا۔

سودا کی شاعری میں غزل کی دیومالا کا مخصوص منظر نامہ ملتا ہے۔ سودا نے خاص طور پر شعوری کوشش سے فارسی غزل کی دیومالا کو اردو غزل میں منتقل کیا ہے۔ چنانچہ اٹھارھویں صدی کے رابع سوم میں جو غزل لکھی گئی ہے، وہ فارسی غزل کے اثرات ہی کا نتیجہ ہے۔ چوں کہ اردو شعرا مغلیہ دور کے فارسی شعرا کا تتبع کر رہے تھے، اس لیے مغلیہ دور کی فارسی غزل کا بہت گہرا عکس اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ سودا اس سلسلہ میں خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ سودا کی شاعری کا جائزہ اگر ہم روایتی یا کلاسیکی تنقید کی روشنی میں لینا چاہیں تو ہمیں آزاد سے رجوع کرنا

چاہیے جو سودا کی شاعری میں درج ذیل خصوصیات بیان کرتے ہیں۔ زبان پر حاکمانہ قدرت، مضمون کی نزاکت، بندش کی چستی، ترکیب کی درستی، خیالات نازک اور مضامین تازہ۔

جدید اردو تنقید کے بیشتر نقادوں نے گزشتہ ایک صدی میں تنقید سودا کو ان ہی بنیادوں پر استوار کیے رکھا ہے کہ جو بنیادیں ۱۸۸۰ء میں آزاد نے دریافت کی تھیں اور خود آزاد کی آرا بھی بہ راہ راست تذکرہ نگاروں کی مجموعی رائے سے مستعار ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ کے پہلے مورخ رام بابو سکسینہ نے بھی تقریباً آزاد ہی کی رائے کو دہرایا ہے۔^۸ جس کا مطلب یہ ہے کہ اس جدید دور میں سودا کو از سر نو دریافت کرنے کا عمل اس طرح شروع نہیں ہو سکا ہے کہ جس طرح یہ دور نہایت محنت و کاوش سے میر کو دریافت کرنے میں مصروف ہے۔

یوں بہ نظر غائر دیکھا جائے تو پرانے نقاد سب سے زیادہ زور سودا کے شعری اسلوب پر دیتے رہے ہیں جس میں ان کی زبان کے کمالات کا تذکرہ کیا جاتا ہے مگر یہ لوگ شاعری کے اصل جوہر یعنی فکر، جذبات و احساسات اور قلبی واردات کا ذکر ضمناً کرتے چلے آئے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ سودا داخلی دنیا سے زیادہ خارجی دنیا اور زبان و اسالیب کا شاعر ہے اور یہ ہی اس کی اصل اہمیت ہے۔ نقادوں کی ان آرا میں بظاہر کوئی شک بھی نظر نہیں آتا۔ سودا واقعتاً زبان و اسالیب کا شاعر ہے اور اس کی غزل اس بات کی شاہد بھی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ سودا کا دور ہی ایسا تھا جب بنیادی اہمیت فکر و احساس اور جذبات کو نہیں، زبان و بیان کو دی جاتی تھی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ اٹھارہویں صدی کا ادبی عہد یہ سمجھتا تھا کہ اچھی شاعری پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلے اچھی زبان تشکیل دینی چاہیے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ مرزا سودا جیسے شاعر لسانی کاوشوں میں بے حد مصروف تھے۔ ایک اعلیٰ درجے کی تخلیقی زبان کی کمی کے باعث یہ عہد زبان کی لسانی تراش خراش اور اضافوں کے عمل میں بری طرح پھنسا ہوا تھا، لہذا سودا جیسا بڑا شاعر ان ہی مسائل میں الجھا رہا اور وہ شاعری کے فکری اور جذباتی کردار کی طرف متوجہ نہ ہو سکا۔

سودا کی شاعری کے بارے میں ایک اہم سوال یہ ہے کہ کیا ان کی غزل کسی رنگ خاص کی حامل ہے بھی یا نہیں؟ سودا کے اولین اور بنیادی نقاد شیخ چاند کی رائے یہ ہے کہ سودا کی غزل گوئی میں کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ وہ فارسی غزل کے مشہور اساتذہ نظیری، صائب اور کلیم کا رنگ اختیار کیے رہے۔^۹ اس بات میں کوئی شک نہیں کہ ایہام گو شعرا اور سودا پر مغلیہ دور کے مذکورہ بالا شعرا کا گہرا اثر تھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ وہ لوگ شمالی ہند میں اردو شاعری کے تشکیلی دور میں اپنے عہد کے قریب ترین فارسی شعرا کے سرچشموں سے تخلیقی طاقت حاصل کر رہے تھے۔ ان کے ادبی شعور میں اس روایت کا ہونا کچھ عجیب نہیں ہے۔ سودا کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ فارسی شعرا کے اثرات کے سبب ہی اردو شاعری کے لسانی پیکر کو مسلسل وسیع کرتے چلے گئے۔ وہ واقعتاً اردو زبان کے ”خیال“ تھے۔ بہ قول شیخ چاند، وہ غزل کا کوئی خاص رنگ نہ بنا سکے لیکن اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ سودا نے زبان کی تشکیل کر کے اس کا خاص لسانی رنگ و آہنگ ضرور قائم کر دیا تھا۔

سودا کے رنگ خاص کی تلاش ایک مسئلہ ضرور ہے۔ سودا کو بہت سے رنگوں کا شاعر کہہ دینا درست ہی معلوم ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں کچھ خاص رنگ موجود ہیں مگر ان خاص رنگوں کی تلاش مشقت طلب بھی ہے۔ اگر ہم کلیات سودا

کاسنجیدگی سے جائزہ لیں تو بالآخر ہم ایسے خاص رنگ دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو سودا کے نمائندہ رنگ کہے جاسکتے ہیں لیکن ان نمائندہ رنگوں کے اشعار کلیات سودا کی ضخامت کے اعتبار سے شاید بہت ہی محدود ہیں۔ آج سودا کا نام اگر زندہ ہے تو ان ہی اشعار کے محدود ذخیرہ کی وجہ سے ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ اشعار ہیں جو سودا کے قصائد کے سائے سے بچ گئے ہیں۔ ان کی غزل کو سب سے زیادہ نقصان ان کے قصیدے کے انداز ہی نے پہنچایا ہے مگر یہ اشعار اس انداز سے ہٹ کر ہیں۔ ان میں جذبے اور تجربہ کی آئینہ محسوس ہوتی ہے۔ شعر کا جمالیاتی اسلوب، عشق کی قلبی کیفیات، دل کو ایک حد تک گداز کر دینے کی واردات، انسانی محسوسات کے ساتھ ہم آہنگی اور موانست کا احساس، تغزل کی تاثیر اور بالخصوص غزل کی ثقافت ان اشعار کو ایک خاص رنگ سے منسوب کر دیتی ہے۔ یہی رنگ مصطفیٰ کی شاعری کی مجموعی فضا پر غالب نظر آتا ہے اور غزل کی روایت کا گراں قدر حصہ بن جاتا ہے۔ اس رنگ خاص کے اشعار جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، تعداد میں کم تو ہیں مگر ادبی اعتبار سے انتہائی اہم ہیں۔ اشعار کی یہ محدود مقدار تغزل اور شعری جمالیات کی ایک بڑی روایت کی مشعل بردار دکھائی دیتی ہے:

موج نسیم آج ہے آلودہ گرد سے دل خاک ہو گیا ہے کسی بے قرار کا

قاصد اشک آ۔ کے خبر کر گیا قتل کوئی دل کا مگر کر گیا
دیکھیے دامانگی اب کیا دکھائے قافلہ یاروں کا سفر کر گیا

گرمی کو طرح نہیں بازار عشق میں سودا متاع دل کے تئیں آگ دیجیے

سودا پھر آج تیری آنکھیں بھر آئیاں ہیں عالم کے ڈوبنے میں کل کچھ بھی رہ گیا تھا

برسات کا تو موسم کب کا نکل گیا پر مڑگاں کی یہ گھنائیں اب تک برستیاں ہیں

اے ابرا! قسم ہے تجھے رونے کی ہمارے تجھ آنکھ سے پکا ہے کبھو لخت جگر بھی

ہے مدتوں سے خانہ زنجیر بے صدا معلوم ہوا نہیں کہ دوانے کدھر گئے

نا جانے یاد کر روتا ہے کس کے دل کے صدمے کو
کہیں نکلا بھی سودا کو نظر آتا ہے شیشے کا

مذکورہ بالا رنگ سے ملتا جلتا سودا کا ایک اور خاص رنگ وہ ہے جہاں ان کی شاعری میں تیز اور گہرے رنگ نظر نہیں آتے۔ ذات کی داخلی ہم آہنگی میں دھیسے رنگ ابھرتے ہیں اور شعری آہنگ میں مدھم قسم کے سر نمودار ہوتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کے استغراق کی لے پر شور نہیں ہے اور نہ ہی اس میں غم و اندوہ اور یاسیت کی لے بلند ہے۔ سودا کے اس شعری اثاثے میں بھڑکیلے رنگ نہیں ہیں۔ یہاں جذبات و احساسات اور حسن و جمال کی تصویروں میں مدھم رنگوں کا استعمال ہے۔ سودا کا رنگ معصوقی کے ہاں فردغ پاتا ہے جس کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں۔ اپنے داخلی مزاج کی ہم آہنگی سے معصوقی اس رنگ کو اپنی شاعری کا بنیادی رنگ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ جب کہ سودا کے ہاں مزاج کے بے پناہ تنوع کے سبب صرف جزوی طور پر اور محدود سطح تک ہی یہ رنگ نظر آتا ہے:

دیکھے اگر صفا کے بدن کو ترے صبا کھولے کہو نہ شرم سے بندِ قبائے گل

کہیں مہتاب نے دیکھا ہے تجھ خورشیدِ تاباں کو
پھرے ہے ڈھونڈتا ہر شب جہاں آباد کی گلیاں

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

اے ساکنانِ کنجِ قفس صبح کو صبا! سنتے ہیں جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

دیوانہ کون گل ہے ترا جس کو باغ میں زنجیر کرنے موبج نسیم سحر مئی

ساقی مئی بہار پہ دل میں رہی ہوس تو منتوں سے جام دے اور میں کہوں کہ بس

نک ہم رہاں قافلہ سے کہو اے صبا! ایسے ہی گر قدم ہیں تمہارے تو ہم رہے

ہم تو قفس میں آن کے خاموش ہو رہے اے ہم صغیر! فائدہ ناحق کے شور کا

کیا قافلہ عمر سبک رو ہے کہ جس میں چاہے جو سنے سامعہ آوازِ درا تچ

سودا کے زمانے میں یہ تاثر بہت عام تھا کہ ان کی غزل قصیدہ کے مقابلے میں کم زور ہے۔ خود سودا بھی

اس احساس کے باعث شاید غزل کو کم تر سمجھنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ حتیٰ کہ یہ تاثر سودا پر غالب آ گیا تھا اور وہ اپنا دفاع کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ چنانچہ اس تاثر کو زائل کرنے کے لیے انہوں نے یہ غزل لکھی:

جی میرا مجھ سے یہ کہتا ہے کہ نل جاؤں گا
ہاتھ سے دل کے تیرے اب میں نکل جاؤں گا
لطف اے اشک کہ جون شمع گھلا جاتا ہوں
رحم اے آہ شرر بار کہ جل جاؤں گا
چمن دینے کا نہیں زیرِ زمیں بھی نالہ
سوتوں کی خیند میں کرنے کو خلل جاؤں گا
قطرۂ اشک ہوں، پیارے ترے نظارے سے
کیوں خفا ہوتے ہو پل مارتے ڈھل جاؤں گا
اس مصیبت سے تو مت مجھ کو نکال اب گھر سے
تو کہے آج ہی جا میں کہوں کل جاؤں گا
چھیڑ مت بادِ بہاری کہ میں جوں نکبت گل
پھاڑ کر کپڑے ابھی گھر سے نکل جاؤں گا
نطق کہتا ہے میرا آج یہ ہر ناطق سے
آن کر ہوٹھ ابھی طوطی کے سے مل جاؤں گا
کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا

یہ حقیقت ہے کہ سودا کی شاعری میں اس غزل کو ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ سودا کے نزدیک یہ ان کے نمائندہ رنگ کی مثالی غزل قرار دی گئی ہے۔ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ ہیئت اور مواد کے اعتبار سے یہ سودا کے نمائندہ رنگوں کی غزل ہے۔ کلیاتِ سودا کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جہاں جہاں انہوں نے اس غزل کا لسانی پیرایہ، اس کا رنگ و خن اور اس کی شعری فضا کو برقرار رکھا ہے وہاں سودا کی غزل شعری تاثر کا مظاہرہ کرنے میں کامیاب رہتی ہے:

قتل کوئی دل کا مگر کر گیا
قافلہ یاروں کا سفر کر گیا
زہرِ غم ہجر اثر کر گیا
نے میں سے جوں نالہ گزر کر گیا

قاصد اشک آ کے خبر کر گیا
دیکھے ولامدگی اب کیا دکھائے
قائدہ اب کیا کرے تریاق وصل
سیر کی یوں کوچہ ہستی کی ہم

گر یہ جھل کر نہ کہ ناصح ابھی
کیوں کہ تیرا کھائے کوئی اب فریب
رات ملا تھا مجھے تنہا رقیب
جا ہی بھڑا تجھ صف مرگاں سے یار
پاک میرے دیدہ تر کر گیا
حال میرا سب کو خبر کر گیا
یاد خدا کا ہی میں ڈر کر گیا
دل تو میرا زور جگر کر گیا
فیض تیرے وصف بنا گوش کا
حرف کو سودا کے مہر کر گیا

سودا کی غزل میں مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ مندرجہ بالا رنگِ سخن سے ہٹ کر قصیدے کے زور بیان کی طرف مائل ہوتے ہیں اور وہاں شاعری کا حسن اور اس کی تاثیر ماند پڑنے لگتی ہے۔ کلیاتِ سودا کا مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ ان کی غزلوں کا غالب حصہ وہ ہے جہاں وہ مذکورہ بالا رنگِ سخن سے انحراف کناں ملتے ہیں۔ اپنی طبیعت کے بے پناہ جوش کے باعث وہ لسانی مہارت کا تو بھرپور اظہار کر جاتے ہیں مگر شعر کی تاثیر گہنا جاتی ہے۔ اس صورتِ حال میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مذکورہ بالا غزلِ سودا کے نمائندہ رنگِ سخن کی ایک مثال ہے اور یہ وہی رنگِ سخن ہے کہ جس کی طرف ہم گزشتہ مباحث میں اشارہ کر چکے ہیں۔ ادب کے بازار میں سودا کے نام کا سکہ اگر چلتا ہے تو اسی رنگ کے حوالے سے یہ وہ خاص رنگ ہے جسے ہم سودا کا حاصل قرار دے سکتے ہیں اور یہی حاصل سودا کی ادبی شناخت ہے۔

سودا کا عشق فارسی کی ادبی روایت سے تھا اور وہ اسی ادبی روایت میں شعر گوئی کو کمال سمجھتے تھے۔ شمالی ہند کے خواص کو بھی یہ رنگ مرغوب تھا اور سودا کو بھی اس پر فخر تھا لیکن سودا کے ہاں زبان کا ایک استعمال وہ بھی ہے جہاں وہ اس ادبی زبان کے پہلو بہ پہلو مقامی روزمرہ اور محاورے سے چنے والی زبان بھی استعمال کرتے ہیں۔ زبان کے اس اسلوب میں لسانی سوانست کی سحر انگیزی موجود ہے۔ زبان کی لسانی قربت اور شعری تجربہ کی سچائی و سادگی پڑھنے والے پر تیزی سے اثر انداز ہوتی ہے۔ شمالی ہند میں سودا کا یہ اسلوب ان کی مقبولیت کا سبب بنا تھا اور بعد ازاں ان کی بقا کا سبب بھی بن گیا ہے:

بولے ہے سن کے جو آتا ہے مرا کچھ مذکور
اس کے آگے کسی تقریب سے گا ہے گا ہے
وہی سودا ہے نا کوچہ میں ہمارے جو شخص
نظر آجائے ہے باحالی تباہے گا ہے

ترغیب نہ کر مجھ کو واں چلنے کی اے سودا
اس یار نے اب ہم سے یہ چہل نکالی ہے

وارد میں ہوا اس کے کل گھر میں تو یہ دیکھا
 تیوری سے چڑھا صورت کچھ اور بنا لی ہے
 ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چشمک
 مجھ پر وہ کنا یہ ہے نوکر پہ جو گالی ہے
 غیر اس کے اشارے سے جب کرنے لگیں نوکیں
 اٹھا میں یہ کہہ کر تب یاں مرغ کی پالی ہے
 ایک ان میں سے یوں بولا کیوں جاتے ہو بیٹھو تم
 جاؤ گے تو یہ مجلس پھر لطف سے خالی ہے
 اس شوخ نے یہ سن کر بولا کہ خدا سے ڈر
 سر پر سے بلا اپنے جوں توں کی میں ٹالی ہے
 پس غور کر اے ناداں جس گھر میں یہ صحبت ہے
 داں جا کے خوشی آنا یہ خام خیالی ہے

تجھ بن عجب معاش ہے سودا کا ان دنوں
 تو بھی تک اس کو جا کے ستم گار دیکھنا
 نے حرف و نے حکایت و نے شعر و نے سخن
 نے سیر و باغ نے گل و گلزار دیکھنا
 خاموش اپنے کلبہ اہزاں میں روز و شب
 تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا
 یا جا کے اس گلی میں جہاں تھا ترا گزر
 لے صبح تا یہ شام کئی بار دیکھنا
 تسکین دل نہ اس میں بھی پائی تو بہر شغل
 پڑھنا یہ شعر مگر کبھو اشعار دیکھنا
 کہتے تھے ہم نہ دیکھ سکیں روزِ اجر کو
 پر جو خدا دکھائے سو ناچار دیکھنا

ظالم میں کہہ رہا کہ تو اس خون سے در گزر
 سودا کا قتل ہے، یہ چھپایا نہ جائے گا

داماں کو داغ تیغ سے دھویا تو کیا ہوا
عالم کے دل سے داغ دھلایا نہ جائے گا

جذبہ، روح اور احساس کی شاعری سے ہٹ کر سودا کی شاعری کا ایک دوسرا رنگ بھی ہے۔ یہ رنگ ان کی کلیات کے بیشتر حصے پر چھایا ہوا ملتا ہے۔ یہ وہ رنگ ہے جہاں داخلی کیفیات کا تقریباً فقدان ہے۔ اس رنگ میں حسی کیفیات اور جذبات و احساسات کا دخل بے حد قلیل ہے۔ یہاں وہ شاعرانہ استغراق بھی نہیں ہے کہ جس کے تجربہ سے ان کی غزل داخلی دنیاؤں کے رنگوں سے آشنا ہوتی ہے۔ سودا کا یہ رنگ قاری کو اپنے شعری حصار میں کھینچنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سودا کا دوسرا رنگ وہ ہے جہاں وہ قدرت کلام، زورِ بیاں اور لفظوں کے جھوم میں گھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شعریت سے بعید یہ شاعری ایک طرح کی ذہنی مشق معلوم ہوتی ہے۔ اس میں زبان کے بہاد، شعری لغت کے کمال، مشکل زمینوں کے استعمال، مضمون آفرینی، متخیلہ کے جوش و خروش، زبان کی صفائی اور محاورے کے حسن سے شاعری پیدا کی گئی ہے۔ سودا کا یہ رنگ ان کے اپنے عہد میں اور اس کے بعد بھی مد توں تک مقبول رہا ہے۔ اس کے بعد دبستان لکھنو کے شعرا میں انشا اور ناسخ اس رنگ خاص سے فیضان حاصل کرتے رہے۔ انہوں نے اس دوسرے رنگ سخن کو اپنی ذاتی افتاد طبع کی بنیاد پر مزید فروغ دے کر مقبول بنایا۔

اردو شاعری میں جہاں سودا کا ذکر ہوتا ہے، وہاں میر کا خیال خود بخود ہمارے ذہن میں آ جاتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کے ممتاز مورخ ڈاکٹر محمد صادق کا کہنا یہ ہے کہ میر اور سودا کی شاعری کا مقابلہ کرنا اردو ادب کے نقادوں کا دل پسند مشغلہ ہے۔^۱

اس میں کوئی شک نہیں کہ سودا، میر کے سائے سے ادبی تاریخ کے اوراق پر گہنائے ہوئے ملتے ہیں۔ میر کا ہم عصر ہونا سودا کے حق میں نقصان دہ ثابت ہوا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اسے سودا کی بد نصیبی قرار دیتے ہیں:

”مرزا سودا کا معاملہ بھی عجیب ہے۔ اس کی سب سے بڑی بد نصیبی یہ تھی کہ اسے

میر تقی میر کی معاصرت نصیب ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اہل نقد و نظر نے اس کے قد کو میر تقی کے قد کے حوالے سے ناپنے کی کوشش کی ہے۔ خود سودا کو اس کے اپنے کوائف کی روشنی میں دیکھنے اور دیکھ کر اس کو کوئی درجہ دینے کی کوشش کم کی ہے..... اور اگر کی بھی ہے تو اس میں موازنے کی جھلک ضرور پیدا ہو گئی ہے اور تعجب یہ ہے کہ یہ تکلیف جس کی ابتداء تذکرہ نگاروں کی تنقید سے ہوئی، آزاد کے ذریعے آگے بڑھ کر کلیم الدین احمد تک کو بھی اپنی لپیٹ میں لے آئی۔ شیخ چاند نے سودا پر ایک عمدہ کتاب لکھی ہے، وہ بھی اس اثر سے خالی نہیں۔“

یہ بات اپنے طور پر دل چسپ نظر آتی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ دونوں شاعر تقریباً ایک ہی دور سے تعلق

رکھتے ہیں اور دونوں عہد ساز شاعر کہلاتے ہیں۔ جائزے سے نہ صرف ان کے انفرادی پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں بلکہ ان کے دور کے ادب کی ایک تصویر بھی ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ اس تجزیہ سے ہمارے سامنے یہ حقیقت ابھرتی ہے کہ میر کے بنائے ہوئے شعری معیارات کی مقبولیت کے سبب اردو کے ملک الشعراء سودا کی شاعری میر کے سامنے دفاعی حالت میں شکستہ پاد کھائی دیتی ہے۔ سودا سے ہم دردی کے باوجود آج کا نقاد ان کا دفاع کرنے میں ہزار دقتیں محسوس کرتا ہے۔ اسی مشکل کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر خورشید الا سلام یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ سودا کی غزل سے بے اعتنائی برتی گئی ہے اور یہ ناگوار حقیقت ہے کہ سودا غریب ایک عرصے سے بڑے خسارے میں ہے۔^{۱۲} اس تجزیہ کی روشنی میں ہم یہ بات دریافت کرنے کی کوشش کریں گے کہ کاروبار شعر میں سودا کے خسارے کے اسباب کیا تھے۔

میر کی گریہ زاری اور حزن ویاس سے معمور لے کاری نے سودا کے اس متوازن شعری نقش کو گہنائے رکھا ہے جو زندگی میں حزن ویاس، بہجت و انبساط، سکوت و شور اور ہماہمی کے رویوں سے مرتب ہوا تھا..... میر کے حق میں جو بات کارگر ثابت ہوئی، وہ اس کے عہد کا لامتناہی سیاسی و تہذیبی زوال تھا۔ چنانچہ اس عہد کی سائیکی (Psyche) کا آہنگ ہی بنیادی طور پر المیہ تھا۔ انسانی طبائع میں اس یاس و نو میدی کے مستقل رویے بن چکے تھے۔ ہر وقت معلوم و نامعلوم خوف میں مبتلا رہنے والے معاشرے کی ذہنی ساخت میں بے بسی، مایوسی اور حزن کی کیفیات کا بہت گہرا اثر پڑا تھا۔ یہ سارا ذہنی منظر میر کی شاعری سے مکمل طور پر اپنی شناخت کرتا تھا اور عہد میر کے ذہنی تزکیہ کے لیے دیوار گریہ کی احیثیت اختیار کر گیا تھا۔ یہ وہ دیوار گریہ تھی جہاں قاری اپنے دکھوں کا بیان سنتا اور سنا تا تھا۔ حزن ویاس سے دل شکستہ ہوتا تھا اور آنکھ میں پانی لے آتا تھا۔ میر کی مقبولیت میں ان باتوں کا بڑا دخل تھا۔

سودا کے ہاں حزن ویاس اور الم کی کیفیات ہیں مگر وہ نہ خود پچھلتا ہے اور نہ قاری کو پچھلاتا ہے۔ وہ میر کی طرح اپنی شاعری کو دیوار گریہ بھی نہ بنا سکتا تھا کہ یہ بات اس کے داخلی مزاج سے ہم آہنگ نہ تھی۔ اگرچہ اس نے نہایت شعور سے اپنے دور کے زوال کا تجزیہ کیا تھا۔ وہ میر سے بہتر طور پر اس زوال کے اسباب کو سمجھتا تھا۔ وہ ان تاریخی قوتوں سے بھی ایک حد تک واقف تھا جو زوال کا سبب بنی تھیں اور اسے تیز بھی کر رہی تھیں۔ جاگیرداری تہذیب کے زوال اور اقدار کی پامالی پر بھی اس کی نظر تھی۔ اس نے اپنے بچپن سے مغلیہ سلطنت کی دیواروں کو ہلنے، ٹوٹنے اور بکھرتے ہوئے دیکھا تھا اور آخر میں وہ اس تہذیب کو ملبہ ہوتے ہوئے بھی دیکھتا رہا تھا۔ وہ اس سے اٹھنے والے دھوئیں کا بھی شاہد تھا۔ دلی کے گرد و نواح اور دلی کے اندر بننے والے خون، قتل و غارت اور تباہی کے الم ناک منظر بھی اس کے حافظہ میں محفوظ تھے لیکن سودا اس آلام روزگار کا آشوب تو بیان کر سکا مگر مرثیہ نہ لکھ سکا۔ جب کہ میر کی غزل کا منظر نامہ تہذیبی زوال کا مرثیہ معلوم ہوتا ہے۔

میر کی شاعری میں الم کی حد سے بڑھی ہوئی موضوعیت اول سے آخر تک مسلسل غالب رہتی ہے۔ وہ اپنی شعری بصیرت کو اندر ہی اندر دریافت کرنے کا عمل جاری رکھتے ہیں۔ ان کے اشعار کسی نہ کسی شکل میں ان کے موضوعی عکس میں تیرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ میر ایک ایسی داخلی دنیا کے اند وہ کا شاعر ہے کہ جہاں کسی دوسرے

شاعر کے لیے سانس لینا بھی دشوار معلوم ہوتا ہے۔ ان کے نامختم غم و الم، حزن و یاس اور آہ و فغاں کے دھوئیں سے دم کھٹنے لگتا ہے۔ یہ میر ہی کا کام تھا کہ وہ اپنی پیدا کردہ دنیا کے پگھلا دینے والے ماحول میں اسی برس کی عمر تک زندہ سلامت رہا۔ اس کے مقابلے میں سودا ایک خوش رنگ اور خوش دل شاعر ہیں۔ ان کے ہاں غم و الم کے مضامین کلام میں سوز و ساز کی کیفیات بھی پیدا کرتے رہتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں کہیں کہیں دل گدازی کے مناظر بھی ملتے ہیں لیکن میر جیسا ماحول ان کے ہاں ہرگز نہیں ہے۔ وہ ایک دوسری دنیا کے شاعر تھے جہاں غم و اندوہ اور ناکامیوں کا تعلق زندگی میں آنے جانے والی گزراں کیفیات سے تھا۔ یہ سودا کا سلیقہ اور طریقہ نہیں تھا۔ زندگی کا یہ طریقہ صرف میر سے منسوب تھا کہ اس طریقہ کے مطابق زندگی بسر کرنے کے لیے ایک بڑے جگر و دل کی ضرورت تھی اور سودا کے جسم میں ایسا دل تھا نہ ایسا جگر..... البتہ ان کے پاس ایک ایسا دل ضرور موجود تھا جو زندگی کی وسعتوں، شباب کی منزلوں اور حسن و عشق کی لامحدود کیفیات کا تجربہ کر سکتا تھا۔ وہ ایک ایسے دل کے مالک تھے جو زندگی کی رجائی صورتوں کو دیکھ دیکھ کر نہ تھکتا تھا۔ زندگی اور زندگی کے لطف سے بھرا ہوا یہ دل سودا کے دیوان میں دھڑکتا ہوا نظر آتا ہے۔

ہمارے اس جائزے کا مقصد ان دونوں شعرا کے افتاد طبع کی روشنی میں ان کے شعری مزاج کو متعین کرنا ہے۔ یہ فیصلہ تاریخ کے ہاتھ میں ہے کہ تقریباً ڈھائی صدیوں کا فاصلہ طے کرنے کے بعد یہ شعرا وقت کے ادبی بحر انوں سے نکل کر آج ادبی تاریخ کے کن مراتب پر متمکن نظر آتے ہیں اور ان کے مراتب کے درمیان اگر کوئی فرق پیدا ہوا ہے تو یہ فرق ان ڈھائی صدیوں کے ادبی شعور اور تنقیدی معیارات نے پیدا کیا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی نراجیت (Anarchy) انتشار (Chaos) اور ریاستی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کو اردو کے دو بڑے شاعروں نے اپنے اپنے انداز اور طرز احساس کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ میر کے ہاں اس اظہار کی بہترین شکل غزل کی تکنیک میں ظاہر ہوئی ہے اور یوں غزل کے داخلی مزاج کے سبب اس دور کا آشوب زیست میر کی پرائیویٹ ورلڈ کی شاعری میں ظہور پاتا ہے۔ یہ آشوب اتنا سنگین تھا کہ میر کی غزلوں کے عمومی مزاج پر اس کا عکس مسلسل دکھائی دیتا ہے۔ وہ شخص جو گردش ایام کے ہاتھوں کتے بلی جیسی ذلت آمیز زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔^{۱۳} اس آشوب کے گہرے صدمات کی زد میں گرفتار رہتا ہے۔ چوں کہ اس نے اظہار کے لیے غزل کا انتخاب کیا ہے، اس لیے ان صدمات کا اظہار وہ غزل کے عمومی سانچوں میں کرتا ہے جہاں واقعات، حادثات اور کرداروں کی تخصیص نہیں کی جاتی بلکہ انہیں ایک عمومی تجربے کا رنگ دے دیا جاتا ہے۔ اس کے مقابلہ میں سودا نے غزل کی جگہ نظم کو آشوب زیست دکھانے کے لیے استعمال کیا ہے۔ اس طرح وہ پبلک ورلڈ کے شاعر بن گئے ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں سودا جیسی سماجی بصیرت رکھنے والا کوئی دوسرا شاعر نظر نہیں آتا، وہ اپنے عہد کا بہترین ناقد بھی ہے اور عکاس بھی اور اس عہد کے آشوب پر کرب محسوس کرنے والا احساس شاعر بھی۔ اس کے شعری تناظر میں بہت پھیلاؤ ہے۔ وہ اپنے دور کے انسانوں کی عمومی بے بسی، لاچارگی، ابتری اور ان کے زوال کی کیفیات کو دکھ کے ساتھ رقم کرتا جاتا ہے۔ وہ یہ بات بھی بہ خوبی طور پر جانتا ہے کہ اس کے عہد کا زوال ٹلنے والا

نہیں۔ ریاستی ڈھانچے کی شکستگی، نزاجیت اور بادشاہت جیسے بااختیار اداروں کی توڑ پھوڑ، شاہی عمال کی نااہلی، جلب زر اور لاقانونیت کے سبب ملک مسلسل پستی کی جانب جا رہا تھا مگر سودا کے زمانے میں یہ بات کوئی نہیں سوچ سکتا تھا کہ ریاستی اداروں کے مسلسل زوال کے بعد ایک ایسا مرحلہ بھی آنے والا ہے کہ جب ایک غیر ملکی طاقت پہلے ان اداروں کی آئینی حیثیت کو آہستہ آہستہ کم زور کرے گی۔ پھر اس طاقت کی داخلی حکمت عملی ریاستی ڈھانچے کو مفلوج کرتی جائے گی اور آخر کار کسی مناسب وقت کے آنے پر یہ طاقت بادشاہی اداروں کی جگہ لے لے گی۔ ہندوستان کے مشرقی ساحلوں سے اٹھنے والی ان دستکوں کی آواز شمالی ہندوستان تک پہنچ چکی تھی۔ ۱۷۶۳ء میں جنگ بکسر ہوئی۔ شاہ عالم ثانی اور شجاع الدولہ کی متحدہ فوجوں کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ بعد ازاں اگست ۱۷۶۵ء میں الہ آباد کے مقام پر انگریزوں اور شاہ عالم کے درمیان گفت و شنید ہوئی۔ اس موقع پر ہندوستان کا شہنشاہ شاہ عالم ایک ایسے تخت پر رونق افروز تھا جو کھانے کی دو میزوں کو جوڑ کر بنایا گیا تھا۔ اسی تخت پر بیٹھ کر بادشاہ نے چھبیس لاکھ روپے سالانہ کے عوض بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی ایسٹ انڈیا کمپنی کو سونپ دی تھی۔^{۱۴}

اس معاہدے کے بعد شہنشاہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حفاظت میں الہ آباد میں مقیم ہوا جہاں وہ آنے والے لیام میں دارالسلطنت دلی میں مراجعت اور تیمور کے تخت پر بیٹھنے کے لیے تنہائی میں آہیں بھر تارہا۔^{۱۵}

شمالی ہند میں مغلوں کی غالب قوت کو اٹھارہویں صدی میں عبرت ناک ذلت کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ بادشاہت جیسے مقتدر ادارے کا ضعف اور ناتوانی، شاہی خزانوں کی تہی دستی، صنعت و حرفت معاشیات کی زبوں حالی، ریاستی انتظام کے اداروں کا انہدام، فوجیوں کا بغیر تنخواہ کے زندہ رہنا اور محصولات نہ حاصل ہونے کے باعث سلطنت کا مرکزی ڈھانچہ شکستگی کا شکار تھا۔ اس عہد کی شکستگی اور زوال کی بہترین علامت وہ گھوڑا ہے جو عہد سودا کے زوال اور خشکی کی علامت کے طور پر تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہے مگر مغلوں کے عروج کے زمانے میں یہ ہی گھوڑا سلطنت کی قوت کی علامت تھا۔ مغلوں کی گھوڑ سوار فوج بہ قول پروفیسر عرفان حبیب ان کی طاقت کا حقیقی سرچشمہ تھی جس کی مدد سے وہ بہ سرعت میدانوں اور جنگوں میں حرکت کر کے سلطنت کا نظام مربوط رکھتے تھے۔^{۱۶} لیکن سودا کے زمانے میں یہ گھوڑا حقیقی طاقت کا سرچشمہ نہیں رہا تھا۔ بلکہ شکست، بے چارگی اور بدترین ضعف و ناتوانی کی علامت میں بدل گیا تھا۔

ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ سودا اپنے عہد کی ادبی سماجیات کی ایک بڑی پہچان ہے۔ وہ ایک ایسا شاعر تھا کہ جس نے مغلوں کے زوال کے آغاز میں آنکھ کھولی تھی اور دلی میں عالمگیر ثانی کے عہد (۱۷۵۹ء-۱۷۵۳ء) تک مقیم رہا تھا۔ چنانچہ اس نے زوال کی ابتدائی علامتوں سے لے کر زوال کی بدترین حالتوں تک کا مشاہدہ کیا تھا۔ عہد اکبر سے اورنگ زیب تک وجود میں آنے والی عظیم مغلیہ سلطنت کو اس نے تیزی کے ساتھ ٹوٹتے، بکھرتے اور پارہ پارہ ہوتے دیکھا تھا۔ بادشاہت کے ادارے کا جو وقار اس کے بچپن میں موجود تھا۔ اس کی جوانی کے ابھرنے اور ڈھلنے کی منزلوں میں پہنچنے تک اپنی آخری ذلت، تباہی اور گراؤ تک جا پہنچا تھا۔ انتظامیہ، عدلیہ، عساکر نظم و نسق، رفاہ عامہ اور انسانی تحفظ کے ادارے بدترین بدعنوانیوں اور بے ضابطگیوں کے سبب نہ صرف عوام کے سامنے بے وقار

ہوئے بلکہ اپنی بد عنوانیوں کے باعث بری طرح معتبوب بھی ہوئے۔ ان حالات میں سلطنت کے اندر کوئی ایسی منطقی اور آئینی قوت بھی موجود نہ تھی جو زوال اور خشکی کی ذلت کو سماجی اصلاحات سے سنبھال سکتی۔ دلی میں البتہ علا کے اندر شاہ ولی اللہ کی شخصیت ایسی تھی جو زوال کے پس منظر اور پیش منظر کا تجزیہ کر سکتی تھی اور اس سے باہر نکلنے کا رستہ بھی دکھا سکتی تھی مگر شاہ ولی اللہ کے ہاتھ میں منطقی اور آئینی اختیار نہیں تھا مگر وہ معاشرے کی بے حسی اور غفلت کو صرف جھنجھوڑ سکتے تھے اور انہوں نے یہ کام کیا بھی مگر ان کی سماجی اصلاحات کی زد بہ راہ راست زوال یافتہ جاگیردار سماج پر پڑتی تھی اور یہ طبقہ طاقت کے سرچشموں کا مالک بھی تھا، لہذا یہ لوگ اس طرف کیسے متوجہ ہو سکتے تھے۔

سودا کے عہد کی دلی اکبر اور اورنگ زیب کے عہد سے بالکل مختلف ہو چکی تھی۔ اکبر اور اورنگ زیب کے عہد کی دلی ہندوستان کے نقشے پر اس دور کی سب سے بڑی عسکری طاقت کی حیثیت رکھتی تھی۔ جب کہ عہدِ سودا میں شمال سے جنوب تک کی مغلوب اور مجرد قوتیں داخلی طاقت پکڑ کر دلی پر غالب آچکی تھیں۔ اکبر اور اورنگ زیب کی دلی میں دولت و ثروت کی علامت ان کے ہاتھ اور گھوڑے تھے۔ خون آشام نکواریں تھیں اور مغل سپاہ کے توانا اور قوی وجود تھے مگر عہدِ سودا کی دلی میں ہاتھ اور گھوڑے سلطنت کی طرح نحیف و زار ہو چکے تھے۔ نکواریں نیاموں میں پڑی پڑی خشک رہتی تھیں اور سپاہی گوشت پوست سے محروم ہوتے ہوئے استخوان بن چکے تھے۔ سودا کے عہد کا یہ مذکورہ بالا ”گھوڑا“ سلطنت کے ہمہ گیر زوال کی علامت ہے۔ اس ایک علامت کے حوالے سے مغلیہ سلطنت کے ضعف، خشکی اور آشوب کی واردات ہمارے سامنے آ جاتی ہے:

مانند نقشِ نعلِ زمیں سے بجز فتا
اس مرتبہ کو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد
ہر رات اخروں کے تئیں دانہ بوجھ کر
ہے اس قدر ضعیف کہ اڑ جائے باؤ سے
نہ استخوان نہ گوشت نہ کچھ اس کے پیٹ میں
دلی تک آن پہنچا تھا جس دن کہ مرہٹہ
ناچار ہو کے تب تو بندھایا میں اس پہ زین
جس شکل سے سوار تھا اس دن میں کیا کہوں
چابک دونوں ہاتھوں میں، پکڑی تھی منہ میں باگ
آگے سے تو بڑا اسے دکھلاوے تھا سیس
اس مٹھک کو دیکھ کے ہوئے جمع خاص و عام
پہیے اسے لگاؤ کہ تا ہووے یہ رواں

ہرگز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار
کرتا ہے راکب اس کا جو بازار سے گزار
”امیدوار ہم بھی ہیں“ کہتے ہیں یوں چمار
دیکھے ہے آسمان کی طرف ہو کے بے قرار
میخیں گر اس کے تھان کی ہوویں نہ استوار
دھونکے ہے دم کو اپنے کہ جوں کھال کو لہار
مجھ سے کہا نقیب نے آکر ہے وقتِ کار
تھیار باندھ کر میں ہوا جا کے پھر سوار
دشمن کو بھی خدا نہ کرے یوں ذلیل و خوار
تکلیک سے پاشنہ کے مرے پاؤں تھے نگار
پیچھے نقیب ہانکے تھا لاشی سے مار مار
اکثر مدبروں میں سے کہتے تھے یوں پکار
یا بادبان باندھ یوں کے دو اختیار

کہنے لگا جناب الہی میں یوں پکار
ایسا لگے نہ تیر کہ ہووے نہ تن سے پار
اتنے میں مرہٹا بھی ہوا مجھ سے آدوچار
کرتا تھا یوں خفیف مجھے وقت کارزار
دوڑوں تھا اپنے پاؤں سے جوں طفل نے سوار
لے جوتیوں کو ہاتھ میں، گھوڑا بغل میں مار
القصد گھر میں آن کے میں نے کیا قرار
اس پر بھی دل میں آوے تو اب ہو جیے سوار

دست دعا اٹھا کے میں پھر وقت جنگ کے
”پہلی ہی گوتی چھوٹے اس گھوڑے کے گے
یہ کہہ کے میں خدا سے، ہوا مستعد بہ جنگ
گھوڑا تھا بس کہ لاغر و پست و ضعیف و خشک
جاتا تھا جب ٹپٹ کے میں اس کو حریف پر
جب دیکھا میں کہ جنگ کی یاں یہ بندھی ہے شکل
دھر دھمکاواں سے لڑتا ہوا شہر کی طرف
گھوڑے مرے کی شکل یہ ہے تم نے جو سنی

گھوڑے کی طرح محمد شاہی دور کا ”ہاتھی“ بھی ضعف و ناتوانی، فاقہ کشی، کسالت اور بد ہیبتی کا شکار
ہے۔ تاریخی زوال کی رفتار انسانوں اور ان کی تہذیب کے ساتھ ساتھ جانوروں میں برابر نظر آتی ہے۔ جوں
جوں سلطنت کا زوال تیز ہوا، اسی رفتار سے یہ جانور بھی جسمانی زوال کی حالت سے گزرتے ہیں اور یوں محمد شاہی
دور کا یہ ہاتھی سلطنت کے ضعف و انحلال کی علامت بن کر کلیات سودا کے صفحات پر آج بھی اسی حالت میں
خاک اور راکھ کے ڈھیر کی شکل میں کھرا نظر آتا ہے:

کیا کرتا ہے اب وہ فاقہ مستی
طناب سست سے خیمے کا جوں حال
گویا ہر پہلی اس کی زردہاں ہے
رکھے ہے ناتوانی اس کو جکڑا
گیا ہاتھی نکل اور رہ گئی دم
کو مدت کا یہ بام کہن ہے
رہے دو دانت سو آگے ہیں اڑدار
لگیں جب تک نہ اس کو راج مزدور
کہیں ہیں اس کو ہاتھی ہے یہ اندھیر
کہ دست کور میں گویا عصا ہے
عجب تودہ طوفان ہے یہ

ہوئی آقا پہ اس کے تنگ دستی
بدن پر اب نظر آتی ہے یوں کھال
نمودار اس طرح اب استخوان ہے
نہ بیڑی ہے نہ کٹ بندھن نہ لکڑا
ضعیفی نے کی اس کی فرہی گم
سمجھنا فیل اسے دیوانہ پن ہے
ستون اس کے تلے یہ پاؤں ہیں چار
جو بیٹھے یہ تو اٹھنا اس سے ہے دور
اٹم ہے خاک کا یا راکھ کا ڈھیر
یہ عالم چلنے میں خرطوم کا ہے
جو کہیے فیل اسے بہتان ہے یہ

سودا کے ”شہر آشوب“ اور اس نوعیت کی دیگر منظومات میں ان کا عہد بے ربطی اور بے معنویت میں
جلا دکھائی دیتا ہے۔ سماجی و سیاسی ابتری نے اشیاء اداروں، اشخاص اور رویوں کو بے معنویت میں جکڑ رکھا ہے۔

معاشرے کی یہ بے معنویت اور بد ہیبتی سودا کی شاعری میں مختلف علامتوں کی شکل میں ڈھلتی ہے جس کا ذکر ہم نے مندرجہ بالا سطور میں کیا ہے۔ سودا کا ”شہر آشوب“ ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی زوال پر لکھا جانے والا پروردنوحہ ہے۔ یہ ”شہر آشوب“ سودا کی سماجی بصیرت کی ایک یادگار ہے۔ انہوں نے اپنے عہد زوال کی پستیوں کے جو مشاہدے کیے تھے، وہ اس نظم میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو گئے ہیں۔ سماج کے مختلف طبقات جس تباہی اور زبوں حالی کا شکار تھے، اس کی تصویریں سودا کے ”شہر آشوب“ میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ پوری نظم میں زوال کی ایک گونج سنائی دیتی ہے۔ ویرانی، عسرت، تہذیبی بربادی اور قدروں کی شکست سے پیدا ہونے والا الیہ نظم کے پورے منظر نامہ پر چھایا ہوا ہے۔ زوال کے اس مشاہدے کا بیان کرتے کرتے یوں لگتا ہے کہ جیسے سودا خود بھی نم ناک ہو رہے ہیں:

چا رکھی ہے سلاطینوں نے یہ توبہ دھاڑ
کوئی تو گھر سے نکل آئے ہے گریباں پہاڑ
کوئی در اپنے پہ آدے دے مارتا ہے کواڑ
کوئی کہے ہے جو ہم ایسے چھاتی کے ہیں پہاڑ
تو چاہیے کہ ہمیں سب کو زہر دیجیے گھول

غرض مال ہے اس گفتگو سے یہ میرا
کہ بے زری نے جب ایسا گھر آن کر گھیرا
تو کوئی فکر کرے نوکری کا بہتیرا
نہیں ہے فائدہ کچھ تا وہ چھوڑ کر ڈیرا
کرے نہ عزم سوئے اصفہان و استنبول

خن جو شہر کے ویرانے سے کروں آغاز
تو اس کو سن کے کریں ہوش چنڈ کے پرواز
نہیں وہ گھر نہ ہو جس میں شغال کی آواز
کوئی جو شام کو مسجد میں جائے بہر نماز
تو داں چراغ نہیں ہے بجز چراغ غول

کسی کے ہاں نہ رہا آیا سے تا بہ اجاغ
ہزار گھر میں کہیں ایک گھر جلے ہے چراغ
سو کیا چراغ، وہ گھر ہے گھروں کے غم سے داغ
اور ان مکانوں میں ہر سمت ریختے ہیں الاغ
جہاں بہار میں سنتے تھے بیٹھ کر ہنڈول

خراب ہیں وہ عمارات، کیا کہوں تجھ پاس
 کہ جس کے دیکھے سے جاتی رہے تھی بھوک اور پیاس
 اور اب جو دیکھوں تو دل ہووے زندگی سے اداس
 بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
 کہیں ستون پڑا ہے کہیں ڈھئے مرغول
 دیا بھی واں نہیں روشن، تھی جس جگہ فانوس
 پڑے ہیں کھنڈروں میں آئینہ خانوں کے مانوس
 کروڑ دل پر از امید ہو گیا مایوس
 گھروں سے یوں نجبا کے نکل گئی ناموس
 ملی نہ ڈولی انہیں تھے جو صاحب چونڈول
 نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول
 وہ برقع سر پہ کہ جس کا قدم تلک ہے طول
 ہے ایک گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول
 اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
 کہ ”خاک پاک کی تسبیح ہے جو لیجے مول“

سودا کی شہرت کا ایک سبب ان کی وہ جہویات ہیں جو انہوں نے مختلف لوگوں سے ناراض ہو کر لکھیں۔
 ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے یہ ہے کہ سودا نے اپنے دور میں متین اور باوقار احتجاج کی بجائے ہزل اور سوقيانہ انداز میں
 پناہ لی تھی۔ وہ سودا کے اس شعری انداز کو اس کے ”ہذیانہ غم“ سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان جہویات سے معلوم ہوتا
 ہے کہ سودا شخصیت کے اعتبار سے بہت زودرنج انسان تھے اور ان کی طبیعت میں اشتعال پذیری کا مادہ بہ کثرت
 موجود تھا۔ اسی لیے وہ جن لوگوں سے خفا ہوتے تھے، فوری طور پر ان کے خلاف اپنے غصہ کا اظہار جہو میں کر دیتے
 تھے۔ شاید یہ جہویات ان کے ذہنی تزکیہ یا تسکین کا باعث بن جاتی ہوں گی۔ فقر و عجز اور نیاز مندی کی جو روایت
 صدیوں سے شمالی ہندوستان کے لوگوں کے لاشعور کا ایک حصہ بن گئی تھی، سودا کے مزاج میں موجود نہ تھی۔ ان
 میں نسلی برتری کا احساس بھی موجود تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ شعری برتری کا ایک ضرر رساں تفاخر ان کی ذات
 میں ہمیشہ جھلکتا رہتا تھا اور یہ بات غلط بھی نہ تھی کہ وہ عہد ساز شاعر تھے۔ سودا عمر بھر اس احساس برتری کے نشے میں
 رہے۔ شخصی طور پر وہ حد سے بڑھی ہوئی خود پسندی (Egotism) میں مبتلا تھے، لہذا جب بھی ان کی خود پسند
 (Egotist) شخصیت کو ذرا سی بھی ٹھیس لگتی تھی، وہ مشتعل ہو جاتے تھے۔ خود پسندی کی اس جبلت کو تسکین دینے
 کے لیے وہ سادیت پسندی (Sadism) پر اتر آتے تھے اور جب تک وہ اپنے حریف کو اذیت نہ دے لیتے تھے، ان کی

خود پسندی کا رویہ مسلسل اضطراب اور اذیت میں مبتلا رہتا تھا۔

سودا کی شخصیت کے اس پہلو کو سامنے رکھیں تو میر ضاحک والی ہجویات کا پس منظر بہ خوبی طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ سودا اپنی سادیت پسندی کے سبب میر ضاحک کو جس حد تک بد ہیئت بنا سکتے تھے، بنا کر رہے۔ چنانچہ میر ضاحک کی ہجویات میں ضاحک کو مثالی طور پر ایک برا انسان بنا دیا گیا ہے یعنی شخصی بد ہیئت کی تلاش کرتے کرتے وہ میر ضاحک کی جگہ ایک اور میر ضاحک کا خاکہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو مثالی طور پر بد ہیئت تھا۔ یعنی شخصی بد ہیئت کی تلاش کے اس سفر کا ایک نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ سودا بہ ذات خود ایک بد ہیئت و بد باطن شاعر نظر آنے لگتے ہیں اور لاشعوری طور پر ان کی اپنی ذہنی پستی کا ایک منظر نامہ نظر آنے لگتا ہے۔

سودا نے فدوی، مکیں وغیرہ کی جو ہجویات لکھی ہیں، ان سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ وہ انسانوں کو کس قدر حقارت سے دیکھنے کے عادی تھے۔ ان ہجویات میں معاشرے کی اخلاقی سطح پر وہ کسی کو برداشت نہ کرنے والے ناروادار (Intolerant) انسان نظر آتے ہیں۔ وہ انسانی احترام و آداب کو نہایت آسانی سے نظر انداز کر دینے والے شاعر تھے۔ اس کی ایک مثال ”کلیات سودا“ میں شاہ ولی اللہ کی اس ہجو سے ملتی ہے جسے ”بربنائے کثافت“ کلیات کے مرتب ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کو حذف کرنا پڑا^{۱۹} وہ اپنے معارضین کے ساتھ تہذیب کی بدترین سطحوں تک بھی گر جانے سے گریز نہ کر سکتے تھے۔ وہ جب تک زندہ رہے، ہم عمروں کے ساتھ ایک آویزش (Friction) کی حالت میں رہے اور ان ہی ردیوں کے باعث کلیات سودا میں جس قدر ہجویات ہیں، اس کا عشر عشر بھی ان کے کسی ہم عصر شاعر کے کلام میں موجود نہیں ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد اردو ادب کے تنقیدی معیارات میں جو تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں، ان کے اثرات سے وہ معیارات ہی تبدیل ہو گئے ہیں کہ جن کے سبب سے سودا کا ادبی مقام و مرتبہ بہت بلند سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً جدید اردو تنقید کے فروغ کے باعث سودا کی غزل کا دوسرا رنگ (جس کا ذکر ہم اس سے پہلے کر چکے ہیں) مکمل طور پر گہنا چکا ہے۔ کلیم الدین احمد نے سودا کی شاعری میں زبان پر بحث کرتے ہوئے جو رائے دی تھی، اس سے اختلاف ممکن نہیں ہے:

”الفاظ، بند شمس، استعارے خود قابل تعریف کیوں نہ ہوں، صرف ان سے کسی شاعر کی برتری ثابت نہیں ہو سکتی۔ یہ سب تو محض ایک ذریعہ اظہار ہیں۔ قابل غور جذبات و خیالات ہیں اور ان کی اصلیت و واقعیت، ان کا جوش و خروش، اگر معیار محض لفظی رہے تو سودا کی جگہ بہت بلند ہوگی لیکن یہ معیار درست نہیں۔“^{۱۹}

آج جذبہ، روح اور احساس کی کیفیات سے محروم کسی شاعر کو محض زبان کی وجہ سے بڑا شاعر نہیں کہہ سکتے ہیں، لہذا جدید معیارات کی موجودگی میں سودا کی غزل کا دوسرا رنگ جو ”قدرت کلام“ اور ”جوش بیان“ جیسی کلاسیکی اصطلاحوں سے ممتاز اور گراں بہا سمجھا جاتا تھا، اب اپنی اس قدر وقعت سے محروم ہو چکا ہے۔ زبان کے اعتبار سے سودا اپنے عہد کے بڑے شاعر تھے مگر ان کی عظمت کے اس پہلو پر خزاں چھا چکی ہے۔

سودا کی عشقیہ شاعری کو دیکھیے تو یہ غزل کی دیومالا کے عشقیہ تصورات پر مبنی ہے۔ اس میں حقیقی اور عملی تجربہ کی آنچ کم محسوس ہوتی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ سودا کی شاعری جذبے اور احساس سے کافی حد تک محروم ہے۔ ان کا عشقیہ اظہار روایتی ہے۔ کلیات سودا کے صفحے کے صفحے اُلٹتے چلے جائے، ایسے مقامات بہت کم ملیں گے جہاں کوئی شعر ہمارے اندر کی دنیا میں کوئی یوجان پیدا کرتا ہو نظر آتا ہے۔ اکثر حالتوں میں کلیات سودا کا سفر بے حد شوار گزار، بنجر اور غیر شاداب ہے۔ غزل سودا کی اس حالت کو دیکھ کر ڈاکٹر این میری شمل (Dr. Annemarie Schimmel) یہ کہنے پر مجبور نظر آتی ہیں کہ سودا کے ہاں غزل میں وہ خوش بو اور نزاکت نہیں ہے جو غزل جیسی غنائیہ صنف سے منسوب ہے۔ سودا نے غزل میں لفظوں کی جو سازینہ کاری کی ہے، وہ غزل کے لیے شاید بہت تندر ہے۔^{۲۰}

سودا کی شاعری میں ہمیں غزل کی وہ دنیا کم نظر آتی ہے جو دلی اور میر نے تخلیق کی تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ تخلیقی سطح پر اس دنیا کی تخلیق سے زیادہ اس کی دلچسپی زندگی کے روایتی و عمومی تجربات سے ہو۔ اس کی شاعری کا زمانہ وہ ہے جب شمالی ہند میں زبان کے شعری باطن کو وسیع کیا جا رہا تھا۔ محسوس ہوتا ہے کہ سودا تخلیقی سطح پر فکر و خیال اور جذبہ و احساس کی جگہ زبان کی طرف زیادہ متوجہ رہے۔ اس دور میں شعری فکر، جذبات، محسوسات اور قلبی مشاہدات کی جگہ زبان کے زور بیان، بندشوں اور تراکیب پر سارا زور صرف کر دیا جاتا تھا اور یہ اس عہد کا مطالبہ بھی تھا۔ شاعری مجلسی چیز تھی اور مجلس میں فکر و خیال سے زیادہ زبان و بیان کا حسن سامعین کو متاثر کرتا تھا۔ دراصل اپنے عہد کے ان تقاضوں کی طرف از بس جھکے ہوئے تھے۔ سودا کے قصائد پر ایک نظر ڈالے تو معلوم ہوگا کہ ان کے قصائد کی وہ دنیا بھی گہنا چکی ہے کہ جسے تذکرہ نگاروں کے حوالے سے ڈاکٹر شمس الدین صدیقی نے خاقانی، عرّقی، نظیری اور ظہوری کے برابر بلکہ ان سے بھی بہتر قرار دیا ہے۔^{۲۱} اس سے بہت پہلے مولانا محمد حسین آزاد کی رائے اور بھی زیادہ بلند تھی۔ وہ یہ کہتے ہیں:

”ان کے (سودا) کلام کا زور شور انورّی اور خاقانی کو دباتا ہے اور نزاکت مضمون میں عرّقی و نظیری کو شرّاتا ہے۔“^{۲۲}

مولانا حسرت موہانی بھی ان کے قصائد کے بہت قائل تھے اور ان کو اردو قصائد کا موجد قرار دیتے تھے۔^{۲۳} مگر اس کا کیا کیا جائے کہ جاگیرداری عہد کے زوال کے بعد یہ صنف ہی تہذیبی زندگی سے خارج ہو چکی ہے۔ اگرچہ اس صنف میں سودا کے کمالات بے بہا ہیں۔ عہد جدید کا نقاد قصیدہ کو تاریخ کا صرف ایک حصہ سمجھ کر پڑھتا ہے، اس لیے کہ قصیدہ اب ایک زندہ صنف ادب نہیں ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے سودا کی شاعری کو دوسرا بڑا صدمہ قبول کرنا پڑتا ہے۔ اس مقام پر ہمیں ڈاکٹر خورشید الاسلام کا خیال آتا ہے کہ جنہوں نے یہ حیثیت قصیدہ نگار سودا کا انجام دیکھتے ہوئے بڑے دکھ کے ساتھ یہ کہا ہے کہ غریب سودا کا قصیدہ بھی عملی طور پر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔^{۲۴}

ہمارے اس دور میں سودا کو جو چیز زندہ رکھے ہوئے ہے، ان کی غزل کا وہ رنگ ہے جس کا جمالیاتی اثاثہ دھیمے رنگوں کی جذباتی کیفیات کا حامل ہے اور یادہ رنگ ہے جس میں ان کے جذباتی لب و لہجہ کی بلند آہنگی ہے جو جنوں

کے کیف سے عبارت ہے اور یا پھر سودا کو زندہ رکھنے والے ان کے شہر آشوب ہیں۔ جن میں تاریخ کی جاں گداز سکیاں اور زوال کی مرتعش تصویریں آج بھی ہمیں روز اول کی طرح متاثر کرتی ہیں۔ ان منظومات کی اشیا اور جان دار اس دور زوال کی علامتوں کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ اس زوال کا ایک تذکرہ عہد سودا کے مورخین نے لکھا ہے اور دوسرا تذکرہ سودا کے قلم سے تحریر ہوا ہے۔ اس دوسرے تذکرہ میں تاریخ کے مظالم اور انسانی آشوب کی چینی سنائی دیتی ہیں۔ سودا کے یہ شہر آشوب اس عہد کے ہمہ گیر زوال کے لازوال نمونے ہیں اور یہ شہر آشوب نہ صرف خود زندہ ہیں بلکہ اپنے خالق کو بھی لازوال بنا گئے ہیں۔

میر محمد تقی میر

(۱۸۱۰ء۔ ۱۷۲۲ء)

اس شہر کا نام اکبر آباد (آگرہ) تھا جہاں اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں میر نے مغلوں کی بنائی ہوئی عمارتوں کے پس منظر میں آنکھ کھولی اور اپنا بچپن گزارا۔ اس نے اپنی خودنوشت میں اس شہر کے بارے میں کسی بھی یاد کا ذکر نہیں کیا ہے۔ البتہ یہاں رہتے ہوئے اس نے اپنے باپ علی متقی، چچا اور بعض درویشوں کا تذکرہ کیا ہے۔ اٹھارہویں صدی کا ہندوستان خارجی شکست و ریخت، تباہ کاری اور قتل و خون کے سبب نہایت تیزی کے ساتھ دروں بنی کی جانب مائل ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ داخلی ٹوٹ پھوٹ سے انسانی شخصیت میں تصوف کا رنگ بہت غالب آ گیا تھا۔ زندگی کی کشاکش، آلام اور عدم تحفظ کے احساس نے انسانوں کو اندر کی دنیا کی طرف مائل کر دیا تھا۔ چنانچہ معاشرے کے بہت سے افراد ایسی زندگی اختیار کرنے میں عافیت سمجھنے لگے تھے۔ علی متقی اور میر کی خودنوشت کے درویش کرداروں کو اس پس منظر میں بھی سمجھنے کی ضرورت ہے۔ علی متقی اور "ذکر میر" کے درویش مکمل طور پر خلوت گزریں ہیں اور زندگی کے عملی میدان سے باہر ہیں۔ ہم ان پر فراریت کا الزام بھی نہیں لگا سکتے کہ زندگی کا جو اسلوب انہوں نے اپنا رکھا تھا، وہ اس دور کی صوفیانہ زندگی کا اسلوب سمجھا جاتا تھا مگر اس میں بھی شک نہیں کہ "ذکر میر" کے درویشوں نے غیر معمولی رستہ اختیار کر رکھا تھا۔ انتہا پسندی کی اس منزل ہی نے اس دور کے تصوف کو زندگی سے کاٹ کر رکھ دیا تھا جس سے معاشرے میں روحانی توازن بگڑ گیا تھا۔

محمد تقی نے اپنے بچپن میں ایک آواز جو روز و شب سنی، وہ "عشق" کی آواز تھی اور اس کا باپ علی متقی عشق کی تجسیم تھا۔ محمد تقی کی ابتدائی زندگی پر وہ ایک گھنے سائے کی طرح موجود رہا اور اس کی معصوم شخصیت میں باطنی توانائی اتارنے کی کوشش کرتا رہا۔ "ذکر میر" ہی کے حوالے سے ہم جانتے ہیں کہ علی متقی کو اپنے دن پورے ہونے کا پتہ تھا۔ اس لیے وہ نہایت تیزی کے ساتھ باطنی اسرار محمد تقی کے سینے کے سپرد کر دینا چاہتا تھا۔ محمد تقی ان ایام میں ان باتوں کی گہرائی تک پہنچ سکتا تھا مگر ان کی باطنی حرارت سے اس کا دل گداز ضرور ہوتا رہا۔ جب اس کا باپ علی متقی یہ کہتا کہ

”بیٹا عشق کیا کرو۔ بے عشق زندگی وبال ہے۔ عشق میں جی کی بازی لگا دینا کمال

ہے۔ عشق بنانا ہے۔ عشق ہی کندن کر دیتا ہے۔“ ۲۵

تو محمد تقی اپنے صوفی باپ کے منہ سے اس قسم کے کلمات سن کر پریشان ہوتا ہو گا اور معصومیت سے یہ سوچتا ہو گا کہ آخر یہ عشق کیا چیز ہے؟ مگر اس وقت عشق کو سمجھنا قبل از وقت تھا۔ ابھی وہ وقت دور تھا جب اسے دلی جا کر عاشق بننا تھا اور دلی کے گلی کو چوں میں اس کے عشق اور دیوانگی کا شور مچا ہونا تھا۔ فی الحال وہ یہ ضرور جان گیا تھا کہ عشق کوئی ایسی چیز ہے جو زندگی کے لیے بہت ضروری ہے۔ ہوا، روشنی اور روٹی کی طرح سے..... وہ اپنے باپ کو دن بھر عالم حیرت میں دیکھتا۔ ۲۶ راتوں کو پتہ چلتا کہ وہ جبین شوق جھکائے گریہ شعی میں شرابور ہو کر ہچکیاں لے رہا ہے۔ ۲۷ دن چڑھتا تو اس کی آواز آتی:

”بیٹا دنیا اک ہنگامے سے زیادہ نہیں..... اس سے ترک تعلق کر لو، عاقبت کا دن

در پیش ہے..... آہ بے خبر نہ رہنا چاہیے کہ چل چلاؤ لگ رہا ہے۔“ ۲۸

”میں چلنے ہار ہوں..... مری جان کیا تم دودھ پیتے بچے ہو جو ہر وقت روتے

ہو..... ہر کوئی آمادہ سفر ہے۔“ ۲۹

یہ وہ زمانہ تھا جب محمد تقی کے ہاتھ میں کھلونے ہونے چاہئیں تھے مگر اس کے ہاتھ میں تو ”ترک تعلق“ ”چل چلاؤ“ اور ”عاقبت“ جیسے لفظ تھما دیے گئے تھے۔ محمد تقی کے ہاتھ سے ترک تعلق، عاقبت اور چل چلاؤ جیسے یہ الفاظ پھسل پھسل جاتے ہوں گے۔ یہ سب الفاظ اس کے تجربہ سے ابھی دور بھی تھے اور بھاری بھی۔ ابھی تو یہ آوازیں اس کے کانوں سے نکل کر واپس لوٹ جاتی تھیں۔

۱۷۳۳ء / ۱۱۴۶ھ کے آخری ایام آئے تو محمد تقی کو ”چل چلاؤ“ کی سمجھ آگئی۔ اس نے دیکھا کہ علی متقی آمادہ سفر ہے۔ اسے گرمی سے بخار ہوا جو اتر نہ سکا۔ آہستہ آہستہ بخار ہڈیوں میں بیٹھتا گیا۔ کھانا پینا ختم ہوا۔ ۳۰ ان ایام میں محمد تقی سے زگس کے پھولوں کی خواہش کی۔ انہیں سونگھ کر کہتے بس سیر ہو گیا۔ آخر کار جب ۱۱۴۶ھ / دسمبر ۱۷۳۳ء میں وہ چل بے۔ ۳۱ میر کے بچپن کا یہ سب سے بڑا صدمہ تھا۔ وہ مکمل طور پر بے یار و مددگار رہ گیا اور زندگی اس کے لیے ایک ڈراؤنا خواب بن گئی۔

محمد تقی کی زندگی میں یہ موت کا پہلا تجربہ نہیں تھا مگر ذاتی تجربہ ہونے کی وجہ سے بے حد اندوہ ناک تھا۔ اس سے پہلے وہ ایک درویش بایزید اور اپنے چچا امان اللہ کی دردناک اموات کا منظر دیکھ چکا تھا۔ بایزید کو اس نے بستر مرگ پر دیکھا تھا۔ وہ میر کے چچا سے مخاطب ہو کر کہہ رہا تھا:

”اے عزیز مرا سینہ ایسے پھنکا جا رہا ہے جیسے اندر کوئی آگ بھڑکا رہا ہے..... ہوا

چلتی ہے تو اس آگ کو بھڑکاتی ہے۔ پانی پیتا ہوں تو تیل کا کام کرتا ہے..... اگر مجھے چن میں

لے جاؤ گے تب بھی اس کڑھن سے ہاتھ ملتا ہوں گا..... کاش میرا سینہ چیر کر دل و جگر کو

جلدی سے نکال دیں یا مجھے یہاں سے لے جائیں اور زندہ ہی قبر میں ڈال دیں.....“ ۳۲

بایزید نے ظہر کے وقت ”بڑے خشوع و خضوع سے نماز ادا کی۔ سجدے میں سبحان ربی الا علیٰ کہا اور قضا کی۔“
میر نے اپنے چچا امان اللہ کی موت کے منظر کو ان لفظوں میں قلم بند کیا ہے:

”عید کی صبح مرے چچائے کپڑے پہن کر نماز کو گئے۔ جب واپس آئے تو ان کے سینے میں درد ظاہر ہوا اور ایسی شدت سے کہ چہرے کا رنگ اڑ گیا۔ میرے والد کو بلایا اور کہنے لگے۔ ”میرے (سینے میں) نہایت شدید درد ہے۔ ایسی کڑھن ہے کہ دم گھٹنا جا رہا ہے۔“
”جب وقت شام ہوا، وہ درد اور عام ہوا۔ ان کی آہ آہ کا شور بلند ہوا..... آہ و فریاد کرتے تو پھول کے مانند بکھر جاتے..... رات گئے اپنی کلاہ شب پوش مجھے عنایت فرمائی اور غلبہ ناتوانی سے آنکھیں موند لیں..... صبح کی پو پھٹی تو ان کی الم ناک روح لبوں پر آگئی۔ ادھر موذن نے ”اللہ اکبر“ کی بانگ سنائی۔ ادھر اس شب زندہ دار کو نیند آئی یعنی دل پر ہاتھ رکھا اور جان، جانِ آفریں کے سپرد کی۔“ ۳۳

محمد تقی کے ذہن پر ان تین اموات کا گہرا اثر ہوا۔ عمر عزیز کے معصوم ایام میں وہ موت کے مناظر سے آشنا ہوا۔ اس نے پیاروں کو رخصت ہوتے اور قبروں میں اترتے ہوئے دیکھا۔ ”چل چلاؤ“ اور ”فتا“ کی تمثال اس کے تالو سے ایسی چٹھی کہ پھر عمر بھر اتر نہ سکی۔ وہ زندگی کو بہت تیزی سے گزر جانے والی چیز سمجھنے پر مجبور ہو گیا۔ اس نے اس بات کا بھی تجربہ کیا کہ انسان نہایت ناپائے دار شے ہے۔ اسی تجربہ کی بنیاد پر آگے چل کر اس نے آفاق کی اس منزل کو ”کار گہ شیشہ گری“ کی تمثال میں ڈھالا۔ ان اموات نے اسے رنج و الم کی شدتوں سے بھی آشنا کیا۔ گیارہ برس کی عمر میں وہ غم کے پہاڑ اٹھائے پھر تار ہا۔ بے آسراء بے سہارا اور تحفظ سے محروم..... ان پے در پے صدمات نے اس کی سائیکی میں ایک المیہ رنگ پیدا کر دیا۔ اس رنگ کا غلبہ اتنا شدید تھا کہ بعد ازاں وہ الم سے محبت کرتا ہوا نظر آنے لگا۔ اس کی شاعری میں ایک سوگ و ارماتی لے مستقل طور پر سنائی دینے لگی۔

”ذکرِ میر“ میں دیو مالائی دانش مند بوڑھے (Wise Oldmen) بھی موجود ہیں۔ یہ چاروں درویش ہیں۔ یہ چاروں درویش جنون و وحشت، خلوت نشینی، درویشی، سوختہ جانی، شکستگی، گریہ شعی، بے خودی اور جذب و مستی کی حالتوں میں زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان میں سے پہلا درویش میر کا باپ علی متقی ہے جس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں۔ دوسرا درویش میر کا چچا امان اللہ ہے۔ وہ عشق کی لذتوں سے سرشار تھا اور ایک روغن فروش کے لڑکے کو دل دے بیٹھا تھا۔ عشق نے اس قدر گھائل کیا کہ نوکر کا کندھا پکڑ کر زمین پر قدم رکھتا تھا۔ ۳۴ پاس ضبط نہ رہا تھا۔ آنسو تھے کہ سیلاب کی طرح اٹھ دے آتے تھے۔ اس مسئلہ کا خاتمہ علی متقی کی روحانی توجہ سے ہوا اور بالآخر امان اللہ کو نخل مراد مل گیا۔ ۳۵ میر کے ذہن میں یہ سارا قصہ محفوظ رہا۔

ذکرِ میر کا تیسرا درویش احسان اللہ ہے۔ احسان اللہ کا گھر فقیر کا تکیہ کہلاتا تھا۔ وہ مکان کا دروازہ ہمیشہ بند رکھتے تھے۔ اگر کوئی آکر کھٹکھٹاتا تو وہ جواب دیتے۔ ”احسان اللہ گھر پہ نہیں ہے۔ بھاگ جاؤ، یہ گھر خالی ہے۔“ خوش قسمتی سے میر کے چچا کو احسان اللہ تک رسائی حاصل ہو گئی تھی۔ اس نے سوکھی روٹی کا ایک ٹکڑا میر کو پانی میں بھگو کر

کھانے کے لیے دیا۔ ”ذکر میر“ کی تصنیف کے وقت تک روٹی کے اس ٹکڑے کا ذائقہ میر کے کام و دہن کو بہ دستور لطف دے رہا تھا۔

بایزید ”ذکر میر“ کا چوتھا درویش ہے۔ میر نے اس کو خاک کے بچھونے پر پتھر کے سرہانے کے ساتھ دیکھا تھا۔ وہ مکمل طور پر تارک الدنیا درویش تھا۔ ”روٹی سے منہ موڑتے اور حلق پر پانی کی بندش رکھتے تھے۔“ وہ آنکھ بند کیے ہر وقت عالم استغراق میں غرق رہتا تھا۔ طویل عرصے کی سرگردانی، سخت کوشی، گریہ مشی اور جاں گداز ریاضت کے بعد درویشی کی منزل پر پہنچا تھا۔

ان چاروں درویشوں نے میر کی زندگی پر گہرا اثر چھوڑا تھا۔ ”ذکر میر“ کے یہ چاروں دانش مند بوڑھے محمد تقی کی آنے والی زندگی پر اپنے سائے کے ساتھ موجود رہے۔ اور جب محمد تقی، میر بن جاتا ہے تو لاشعوری طور پر ان کی فکر و دانش سے مستفیض ہوتا ہے۔ اگرچہ میر صرف مختصر عرصہ کے لیے ان درویشوں کے روحانی حصار میں رہا تھا مگر اس کی شخصیت پر اس باطنی حصار کا سایہ زندگی کے آخری ایام تک موجود رہا۔

میر علی تقی کا بیٹا محمد تقی باپ کی وفات کے بعد گیارہ برس کی عمر میں آگرہ سے نکلا اور تن تنہا قتلوں کے ساتھ سفر کرتا، صعوبتیں جھیلتا، بد وضع سراؤں میں قیام کرتا اور پچھتا پچھتا جب ۳۵-۳۴ء میں دلی کی فصیلوں کے اندر داخل ہوا تو دلی کے تخت پر محمد شاہ بیٹھا تھا۔ فضاؤں میں ہر طرف عیش و نشاط کی خوشبوئیں پھیل رہی تھیں۔ خلوت کدوں اور محفلوں میں ادب و زینت و بھی بیگم کے حسن و ناز اور رقص و نغمہ کی دھوم مچ رہی تھی۔ ۳۶

دلی میں حسینوں اور پری جمالوں کی کثرت تھی۔ ہر طرف اہل فن کا بازار گرم تھا۔ صوفیوں کی خانقاہوں سے ”ہو حق“ کی آوازیں اٹھ رہی تھیں مگر تصوف پر ضعیف الاعتقادی، رسم پرستی اور دنیا داری کا غلبہ ہو چکا تھا۔ مصیبت کا مارا محمد تقی تلاش روزگار میں ٹھوکریں کھاتا پھرتا رہا۔ اجنبی لوگ، بے یار و مددگار، داغ تیشی سے رنجور، عدم تحفظ اور بے سرو سامانی کے احساسات سے تھکا ہارا، محمد شاہی عہد کی دلی میں گھومتا پھر اور اس شہر کی رنگینیاں دیکھ کر حیران ہو تا رہا۔ یہ اس کی خوش قسمتی تھی کہ جلد ہی امیر الامرا مصمصام الدولہ تک اس کی رسائی ہو گئی۔ امیر مذکور میر کے والد علی تقی سے متاثر تھے۔ اس لیے میر کے گزارے کے لیے ایک روپیہ یومیہ مقرر کر دیا۔ ۳۷ دلی میں اپنی پہلی آمد کے موقع پر میر نے سوچا بھی نہ ہو گا کہ وہ اس شہر میں چند برس بعد دوبارہ آئے گا اور یہیں بس جائے گا۔ اسے کیا خبر تھی کہ یہ ہی شہر مستقبل قریب میں اس کی تخلیقی زندگی کا باطنی مرکز بن جائے گا اور اس کے نفعے اس شہر کی گلیوں میں گائے جائیں گے۔ باپ کے غم میں ٹڈیال، دنیاوی، مصائب و شدائد سے گھائل محمد تقی ایک روپیہ یومیہ کی یافت پا کر قدرے سکون کے ساتھ آگرہ کو مراجعت کر گیا۔ اسے مالی طور پر یہ اطمینان حاصل ہو چکا تھا کہ اب اس کا گزارہ ہو سکے گا۔ محمد تقی فروری ۳۹ء تک مصمصام الدولہ کے روزینہ سے نان و نمک کھا کر آگرہ میں وقت گزار رہا تھا کہ نادر شاہی حملے (فروری ۳۹ء) میں میر کا مربی بری طرح زخمی ہو کر انتقال کر گیا اور اس سانحہ کے ساتھ ہی میر کا روزینہ بھی بند ہو گیا۔ آگرہ میں روزگار کی کوئی صورت نہ پا کر مایوسی کے عالم میں میر نے دوسری بار سفر دلی کا عزم کیا۔ اس بار وہ کچھ سیکھنے کا عزم لے کر دلی پہنچا تھا اور اس کا مسکن فارسی کے برگزیدہ

عالم سراج الدولہ علی خاں آرزو کا گھر تھا۔

نادر شاہ دلی کی غارت گری کے بعد مارچ ۱۷۳۹ء میں دلی سے رخصت ہو چکا تھا۔ اس بار محمد تقی سترہ برس کی عمر میں دلی میں وارد ہوا تھا۔ دلی میں ابھی تک نادر شاہ کے بہائے ہوئے خون کی بو موجود تھی۔ مظلوموں کی آہ و فغاں بدستور بلند تھی۔ مغلوں کا شکوہ خاک میں مل چکا تھا۔ محمد شاہ کی طرف سے دلی میں شاہی فرمان جاری ہو چکا تھا کہ سلطنت کے تمام کارندے اپنے فرائض منصبی ادا کرنے کے لیے حاضر ہو جائیں، ماسوائے مورخین کے..... ان کے لیے یہ حکم تھا کہ وہ اپنے قلم رکھ دیں کیوں کہ اس عہد کے واقعات خوش گوار نہ تھے۔^{۳۸} محمد شاہ شرم کے مارے تاریخ کے اوراق سے منہ چھپاتا پھرتا تھا۔ کچھ ہی مدت میں دلی کے حالات معمول پر آنے لگے۔ اہل نشاط کے جلے شروع ہو گئے۔ محمد تقی کی آمد کے بعد آہستہ آہستہ دلی اپنے پرانے اسلوب کی طرف لوٹ رہی تھی۔ ادیب گم اپنے عریاں بدن کو منقش کر کے رقص کرنے لگی تھی۔ اس کے جسم پر بنے ہوئے گل بوئے دیکھ کر کسی کو شابہ بھی نہیں ہو سکتا تھا کہ اس کا بدن عریاں ہے۔^{۳۹} زینت و بھگی کی شہوت انگیز نازک اندامی اور خوش ادائی دلی کی قوتِ باہ میں تحریک کناں تھی۔^{۴۰} پناہی، کمال بائی، پناو تنو اور آسا پورا کی لے کاری سے دلی ازسرنو پر نشاط ہو رہی تھی۔^{۴۱} دوسری طرف دلی کے صوفیا مراقبوں میں نظر آرہے تھے۔ ان کی خانقاہوں میں رشد و ہدایت کے سلسلے جاری تھے اور اہل دنیا ان چوکھٹوں پر خضوع و خشوع کے عالم میں کھڑے نظر آرہے تھے۔

محمد تقی دلی کے قیام کے دوران ہی میں میر بن گیا۔ اس کے ادبی شعور نے سراج الدین علی خاں آرزو کے زیر سایہ آنکھ کھولی۔ دوسری بار ۱۷۳۹ء میں جب وہ یہاں آیا تو اس کا مسکن خان آرزو کا گھر تھا جہاں تقریباً سات برس تک اس نے قیام کیا۔^{۴۲} خان آرزو کے ہاں قیام کا یہ زمانہ میر کے ادبی ذوق و شوق کی تربیت کرنے میں نہایت معاون ثابت ہوا۔ آرزو لغت کے ممتاز علما میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اردو لغت کے سلسلے میں وہ مخصوص نقطہ نظر رکھتے تھے۔ انہوں نے اردو زبان کے لیے فصاحت کے معیار وضع کیے اور زبان کا ایک معیاری روپ بنانے کے لیے قابل قدر کام کیا اور بالخصوص زبان کے لب و لہجہ کے تعین میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کے اشارے اور ادبی مشورے سے نوجوان شعرا نے فارسی کی جگہ اردو زبان کو اختیار کرنا شروع کیا تھا۔ ان کے گھر پر دلی کے اداوار علما کی صحبتیں رہتی تھیں۔ ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ نوجوان میر نے خان آرزو کی ذات اور ان صحبتوں سے بہت کچھ سیکھا ہوگا۔ معلوم ہوتا ہے کہ سات سالہ قیام نے میر کو ذوقِ شعری کی تربیت، زبان کی فصاحت اور محاورے کو سمجھنے میں بہت فیض پہنچایا ہوگا۔ چنانچہ اسی فیضان کے باعث میر نے خان آرزو کو ”استاد و پیر و مرشد“ لکھا تھا مگر بعد میں پیش آنے والے واقعات سے میر، آرزو سے بہت کبیدہ خاطر ہوئے۔ ”ذکر میر“ کی تالیف کے وقت انہوں نے آرزو کو ایک ظالم اور درشت انسان کے روپ میں پیش کیا ہے اور ان کے فیض اور سرپرستی کو یک سر نظر انداز کر دیا ہے۔ حالاں کہ میر پر خان آرزو کی تعلیمات کا اثر تھا اور خاص طور پر انہوں نے آرزو کی لغت سے بہت استفادہ کیا تھا۔ آرزو کی لغت ”چراغِ ہدایت“ کا میر پر گہرا اثر تھا۔ بقول قاضی عبدالودود:

”چراغِ ہدایت“ سے استفادے کا ذکر میر کی کسی تصنیف میں نہیں۔ حالاں کہ یہ

کتاب کسی زمانے میں ان پر بری طرح مسلط تھی۔ اس کے خاص محاورات و مصطلحات کے استعمال کے شوق بے پایاں نے انہیں حکایات وضع کرنے پر مجبور کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ذکرِ میر کی تصنیف کے وقت یہ کتاب ان کے سامنے رہتی تھی اور وہ بے ضرورت بھی اس سے الفاظ لیتے تھے۔ ۴۳

حکیم قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ میر آرزو کے تلامذہ میں سے تھے اور یہ بات ان کے لیے فخر کا باعث بھی تھی مگر اپنی ذہنی نخوت کی وجہ سے وہ اس رشتہ سے بالکل منکر ہو چکے تھے۔ ۴۴ اگرچہ اس تاریخی حقیقت کا اعتراف اردو کے بیشتر تذکروں میں محفوظ ہے۔

دلی میں دوسری بار آمد کے بعد میر صحیح معنوں میں یہاں کے شعری و علمی ماحول سے یہ خوبی طور پر بہرہ یاب ہوا اور یہ وہ زمانہ ہے جب اس کا شعری سفر بڑی تیزی سے بلوغت کی منزلیں طے کرتا ہوا اپنا منفرد شعری نقش تیار کرنے میں مصروف تھا اور یہی وہ دور ہے کہ جب میر کی زندگی ایک نئے المیہ کا سامنا کرنے والی تھی۔ اس المیہ کا پس منظر کچھ یوں بنتا ہے:

۱۷۷۷ء / ۱۱۶۰ھ کے لگ بھگ میر اور ان کے ”استاد و پیر و مرشد“ سراج الدین علی خان آرزو کے درمیان تعلقات سخت کشیدہ ہو چکے تھے۔ اس کے بعد میر نے خان آرزو کو کبھی اچھے الفاظ سے یاد نہیں کیا۔ وہ خان آرزو کی سات سالہ تربیت اور عنایات کو بالکل فراموش کر گئے۔ اس کشیدگی کا الزام میر نے اپنے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن پر لگایا ہے۔ جب کہ بعض محققین کا قیاس ہے کہ میر خود اس کشیدگی کے ذمہ دار تھے۔ ”ذکر میر“ کے مرتب و مترجم غلام احمد قارر نے اس مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ جب میر ۱۷۷۷ء / ۱۱۶۰-۱۱۵۳ھ کے درمیان آرزو کے ہاں قیام پذیر رہے تھے تو اس زمانے میں خان آرزو کے گھریا خاندان کی کسی دوسری لڑکی سے میر نے بڑی شد و مد سے محبت کی ہوگی مگر جب یہ عشق مشک کی خاصیت اختیار کر گیا تو پہلے خان آرزو نے میر کو سمجھایا ہوگا پھر سخت ست کہا ہوگا۔ چنانچہ یہ ماجرا حافظ محمد حسن کے علم میں بھی لپٹا گیا ہوگا جس کے جواب میں اس نے بہت بے رحمانہ جواب لکھا تھا کہ میر فقیر روزگار ہے۔ خاندان کی عزت خاک میں ملا دے گا۔ اس کا کام تمام کر دینا چاہیے۔ ۴۵ اس سارے واقعہ میں حافظ محمد حسن کا یہ جملہ خصوصی توجہ چاہتا ہے کہ میر کا کام تمام کر دینا چاہیے۔ یہ جملہ کسی ناقابل برداشت فعل کی خبر دیتا ہے جس سے براہینتہ ہو کر ایسا بے رحمانہ رویہ اختیار کیا گیا اور میر کا سوتیلے بھائی ایسی بات لکھنے پر مجبور ہو گیا۔ اس بات کو بھی یہاں پیش نظر رکھا جائے کہ حافظ محمد حسن کو میر سے کوئی ہیر نہیں تھا۔ اگر وہ میر سے دشمنی رکھتا یا دشمنی برتنا چاہتا تو وہ اس واقعہ سے پہلے جب بھی چاہتا، اپنے ماموں خان آرزو کے پاس زہر اگل سکتا تھا جب کہ اس نے اس سے پیشتر ایسے رویے کا اظہار نہیں کیا تھا، لہذا اس بات کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ میر نے اس واقعہ میں اپنی کسی کوتاہی یا قصور کا بالکل ذکر نہیں کیا ہے بلکہ اصل محرکات کو چھپالیا ہے اور معصومانہ رویہ اختیار کر کے خان آرزو کی شخصیت اور کردار کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نزاع کا نتیجہ یہ نکلا تھا کہ میر کو مجبور ہو کر آرزو کا گھر چھوڑ دینا پڑا تھا۔

خان آرزو کے ہاں قیام کے دوران میں میر کی زندگی میں ایک الم ناک واقعہ پیش آیا جس کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں۔ وہ بعض نامعلوم اسباب کی وجہ سے جنون کا شکار ہو گئے۔ اپنے جنون کی کیفیت کا حال میر نے بعد میں ذکر میر میں محفوظ کر دیا تھا۔ ان کی مثنوی ”خواب و خیال“ جنون کے اسی تجربے کی یادگار ہے۔ میر نے عالم جنون کے بارے میں اپنی جو کیفیت بتائی ہے، وہ یہ ہے:

”چاندنی رات میں ایک پیکر خوش صورت، کمال خوبی کے ساتھ کرۂ قمر سے میری طرف بڑھتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا۔ جدھر بھی میری آنکھ اٹھتی، اسی رشک پری پر پڑتی جس طرف بھی دیکھتا تھا۔ اسی غیرت حور کا تماشا کرتا تھا۔ میرے گھر کے در و بام اور صحن (گویا) ورق تصویر ہو گئے تھے یعنی شش جہت میں وہی حیرت افزا (چہرہ) نظر آتا۔ کبھی چودھویں کے چاند کی طرح سامنے ہوتا۔ کبھی منزل دل اسی کی سیر گاہ ہوتی۔ اگر گل ماہتاب پر نظر پڑ جاتی تو گویا جان بے تاب میں آگ سی لگ جاتی۔ ہر رات اس سے صحبت رہتی اور ہر صبح اس بن وحشت رہتی۔ جب سفید سحر نمودار ہوتا تو وہ جلے دل سے ٹھنڈی آہ بھرتی یعنی ایک آہ بھر کر چاند کی طرف واپس ہو جاتی۔ میں تمام دن جنون کرتا اور اس کی یاد میں دل کو خون کرتا، دیوانہ و مست کے مانند کف بر لب ہاتھوں میں پتھر لیے پھرتا۔ میں افتاں و خیزاں اور لوگ مجھ سے گریزاں۔

چار مہینے تک وہ گل شب افروز نت نئے گل کھلاتا رہا اور اپنے فتنہ خرام سے قیامت ڈھاتا رہا۔ ناگاہ موسم بہار آیا۔ جنون کے داغ (اور بھی) ہرے ہو گئے یعنی میں آہی سا ہو گیا اور مطلق کسی کام کا نہ رہا۔ بس وہ خیالی صورت نظر میں اور اس کی مشکیں زلفوں کا دھیان سر میں لائق کنارہ گیری ہو گیا یعنی زندانی و زنجیری ہو گیا۔“^{۳۶}

یہ خیال کہ چاند ہے ایک خوب صورت خاتون کا پیکر اتر کر میر کی طرف آتا تھا، جس سے آخر شب تک صحبت رہتی تھی۔ میر کا خط (Obsession) تھا۔ نفسیات کے مطابق یہ Paranoia کی صورت تھی۔ ایسی کیفیت میں ذہنی حالت کی تبدیلی یا خلل کے سبب مریض کے ذہن میں ایسے خیالات آتے ہیں جو اس کے اپنے بس میں بالکل نہیں ہوتے۔ اس کے ذہن پر ایسے متخیلہ کا بھرپور قبضہ ہو جاتا ہے اور وہ اگر کوشش بھی کرے تو اس سے رہائی پانا آسان نہیں ہوتا۔ اس نوعیت کا ذہنی متخیلہ ایسے خیالات کو متحرک کرنے پر مجبور کرتا ہے اور وہ ان کے زیر اثر ان تمثالوں کو دہرانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ایسے ذہنی مریض کی بے بسی بڑی اندوہ ناک ہوتی ہے۔ یہ بات اس کے علم میں ہوتی ہے کہ وہ خط (Obsession) کا شکار ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ یہ سب کچھ اس کی مرضی کے خلاف ہو رہا ہے۔ اس کے ذہن میں جن تمثالوں کا تماشا ہوتا ہے۔ وہ ان کو غیر حقیقی بھی سمجھتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اس سلسلے کو روکنے کی قدرت نہیں رکھتا ہے۔ مریض جس وقت بھی اپنے جنون سے مشابہ تمثالیں دیکھتا ہے تو اس کے عالم جنون کی تمثالیں بیدار ہو جاتی ہیں۔ یہ عمل اتنے مختصر وقت میں ہوتا ہے کہ وہ اسے روک بھی نہیں سکتا۔ ہوتا یہ ہے کہ

کوئی خاص تمثال اسے جکڑ لیتی ہے اور جوں ہی مریض اس تمثال کا سامنا کرتا ہے۔ اجباری متخیلہ (Compulsive Imagination) کا عمل فوراً شروع ہو جاتا ہے۔ اس حالت میں مریض کے متخیلہ میں داستانی رنگ بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ اس میں فحش (Obscene) تمثالیں بھی بن سکتی ہیں۔ میرا اسی ذہنی مرض کا شکار ہوئے تھے۔ اس زمانے کے طریقے کی مطابق ان کا علاج معالجہ ہوا اور کئی ماہ کے بعد ان کا ذہنی توازن بحال ہوا۔

اس دوران میں میرا خان آرزو کے تعلقات کشیدگی کی انتہائی سطح پر پہنچ چکے تھے۔ اس کشیدگی کا منطقی انجام یہ ہوا کہ میرا کو آرزو کے گھر سے اپنا ڈیرا اٹھانا پڑا۔

”ایک دن ماموں (آرزو) نے مجھے کھانے پر بلایا۔ ان سے میں نے ایک تلخ بات سنی اور بے مزہ ہو گیا۔ کھانے میں ہاتھ ڈالے بغیر اٹھ گیا۔ چوں کہ ان سے مجھے کوئی منفعت تو پہنچ نہیں رہی تھی۔ شام کو ان کے گھر سے نکلا اور سیدھا جامع مسجد کا رستہ لیا۔“^{۳۷}

چنانچہ خان آرزو کے گھر سے نکلنے کے بعد میرا کو اپنی زندگی میں دوسری بار یہ محسوس ہوا کہ سر پر آسمان نہیں ہے۔ بے سہارا اور بے اسباب میرا دلی کے گلی کو چوں میں تلاشِ معاش کے لیے گردشِ کنان ہو جاتا ہے۔ اس زمانے تک ان کا ”سودا یا نہ انداز“ مشہور ہو چکا تھا۔^{۳۸} اسی انداز کو پہچان کر میرا کو علیم اللہ نامی ایک شخص نے رعایت خان کے ہاں پہنچایا اور وہ اس سے متوسل ہو گئے۔ توسل کا یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اس دوران میں مختلف امرا سے ان کا سلسلہ و قفا فوقاً قائم بھی ہوتا رہا اور منقطع بھی..... سیاسی توڑ پھوڑ کے باعث میرا کو جلد جلد معاشی بد حالی کے شدید جھٹکے لگتے رہے۔ ان کی طبع نازک پہ یہ دور بے حد گراں گزرتے رہے۔ ان کی عزت، خودداری اور انانیت بار بار ان مصائب میں کچلی جاتی رہی لیکن پیٹ کی بھوک انہیں در بہ در لیے پھرتی رہی لیکن ان سارے مصائب کے باوجود تخلیقی طور پر یہ میرا کی زندگی کا بھرپور دور تھا۔ اپنی جوانی سے بھی وہ خوب محفوظ ہوئے۔ انہوں نے عاشقانہ زندگی گزاری۔ حسینوں کے قرب میں رہے اور زندگی کی رنگینیوں سے سرشار ہوئے۔^{۳۹}

سیاسی واقعات نے ان کے اندر تخلیقی انسان کو از بس متاثر کیا۔ انسانی زندگی کی ناپائے داری، فتنہ اور تباہی کا انہوں نے براہِ راست تجربہ کیا تھا۔ انہوں نے آگرہ چھوڑ کر جب مستقل طور پر دلی میں قدم رکھا تو اس وقت نادر شاہی قتل و غارت (۱۷۳۹ء) کے بعد شہر میں نوے بلند ہو رہے تھے۔ شہر والوں کے دل نہایت آزرده تھے۔ میرا پہلے ہی سے الم زدہ تھے اور اپنی انتہائی پڑا مردہ اور مظلوم شخصیت کے ساتھ اس شہر میں اترے تھے۔ دلی شہر کا نظارہ کرنے والا میرا ایسی عبرت ناک حالت کو دیکھ کر مزید رنجور اور ادا اس ہوا۔ بعد ازاں سیاسی خانہ جنگیوں نے ملک کو ادھیر کر رکھ دیا تھا۔ زندگی کا ہر شعبہ ٹوٹ پھوٹ کر بکھر رہا تھا۔ مرہٹوں، جاٹوں اور احمد شاہ ابدالی کے حملے دلی کی باقی ماندہ نڈھال قوت کو پاش پاش کر رہے تھے۔ دلی کے شہنشاہ لال قلعہ میں سر جھکائے بیٹھے رہتے اور رعایا لٹتی رہتی تھی۔ فاتح افواج نہایت گرسنگی سے وحشیانہ طور پر شہروں کی لوٹ مار کرتی تھی۔ دلی شہر ہوتا یا لاہور، ایک جیسا بے دردانہ اور سفاکانہ سلوک کیا جاتا تھا۔ میرا نے قیام دلی کے زمانے میں لوٹ مار اور قتل و خون کے ایسے بے شمار مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے اور اپنی ذات پر سبے۔ لئے پٹے شہروں کا روانوں اور انسانوں کے یہ منظر میرا کی شاعری

کا ایک بڑا سرمایہ بن جاتے ہیں۔ جنگ پانی پت کے بعد میر نے ابدالی کے سپاہیوں اور روہیلوں کے ہاتھوں دلی کو لٹے ہوئے دیکھا:

(افواج نے) ”شہر کے دروازوں کو توڑ ڈالا اور لوگوں کو قید کر لیا۔ بہتوں کو جلا دیا اور سر کاٹ لیے۔ ایک عالم کو خاک و خون میں لٹایا اور تین دن رات تک ظلم سے ہاتھ نہ کھینچا۔ کھانے اور پہننے کی چیزوں میں سے کچھ نہ چھوڑا۔ چھتیس توڑ دیں، دیواریں ڈھادیں۔ وہ بد طینت ہر در و بام پر (چڑھے ہوئے تھے) اور شرفا کی مٹی پلید ہو رہی تھی، شہر کے عمائد خستہ حال تھے..... گوشہ نشیں بے گھر اور نواب گداگر بن گئے..... (یہ غارت گر) زخم بھی لگاتے اور گالیاں بھی بکتے، روپیہ چھین لیتے..... جو سامنے پڑتا، اس کا پا جامہ تک چھین لیتے..... غریب لوگ خوف سے سہے جاتے تھے اور یہ لٹیرے ملندریاں مارتے پھرتے تھے، گھر جل گئے۔ محلے ویران ہو گئے..... پرانے شہر کا علاقہ جسے رونق و شادابی کے باعث جہان تازہ کہتے تھے۔ کسی گری ہوئی منقش دیوار کے مانند تھا۔ جہاں تک نظر جاتی تھی، مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے گھرایے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا، اب اور زیادہ مفلس ہو گیا۔ افلاس اور تہی دستی سے میرا حال بہت اتر میں کہ (پہلے ہی) سڑک کے کنارے جو مرا نکلیہ (مکان) تھا، وہ بھی ڈھے کر برابر ہو گیا۔“^{۵۰}

اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے
پھیلا تھا اس طرح کا کہے کو یاں خرابہ

اب خرابہ ہوا جہاں آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

ابدالی کی افواج کے ہاتھوں دلی شہر کی جو بربادی ہوئی تھی۔ میر نے جذباتی سطح پر اس تباہی کا تجربہ کیا۔ دلی کی یہ تباہی درحقیقت ان کے جذباتی منطقوں اور آدرشی مقامات کی تباہی تھی۔ وہ گلیاں، بازار، وہ محلے جہاں اس نے عاشقانہ زندگی بسر کی تھی اور جہاں وہ لمبے لمبے گیسوؤں والے محبوبوں کے ساتھ رہتا تھا، شعر پڑھتا تھا۔ سب کے سب یک بارگی اوجھل ہو گئے۔ تباہی ان مقامات پر دستخط کر کے رخصت ہو چکی تھی اور میر صاحب وہاں نوحہ کننا پھر رہے تھے:

”ایک دن میں ٹہلنے نکلا اور شہر کے تازہ ویرانوں سے گزرا۔ ہر قدم پر روتا اور عبرت حاصل کرتا تھا۔ جوں جوں آگے بڑھا حیرت بڑھتی گئی۔ مکانوں کو شناخت نہ کر سکا۔ کسی گھر کا پتہ تھانہ کسی عمارت کے آثار۔ نہ ان کے مکینوں کی خبر.....
نہ وہ بازار تھے جن کا بیاں کروں۔ نہ بازار کے وہ حسین لڑکے۔ وہ حسن کہاں جس کی

پرستش کیا کرتا تھا، وہاں ان عاشق مزاج کدھر گئے؟..... ہر طرف وحشت برس رہی تھی۔
 ناگاہ اسی محلہ میں آنکلا جہاں میں رہتا تھا۔ جلے کرتا تھا، شعر پڑھتا تھا، عاشقانہ
 زندگی گزارتا تھا۔ راتوں کو روتا تھا۔ خوش قدوں سے عشق لڑاتا تھا..... حسینوں کو بلاتا تھا۔
 ان کی مہمان داری کرتا تھا۔ رنگین زندگی گزارتا تھا..... پھر اس وحشت گاہ سے نکل کر ایک
 کنارے پر آکھڑا ہوا اور حیرت سے (تباہی کے چھوڑے ہوئے نشانات) دیکھتا رہا۔ بہت
 صدمہ اٹھایا، عہد کیا۔ اب ادھر نہ آؤں گا۔“^{۵۱}

میر نے قیام دلی میں آسودگی، خوش حالی اور فراغت کا زمانہ بہت کم دیکھا۔ بالعموم وہ معاشی تنگ دستی
 اور غربت کا شکار رہے۔ مختلف امرا اور سرداروں کے ساتھ انہوں نے جو وقت گزارا اور جو خدمات انجام دیں، ان کا
 وہ جان بوجھ کر ذکر نہیں کرتے۔ لشکروں کے ساتھ ساتھ رہنے میں ان کے فرائض مضبی کیا ہوتے تھے، میر اس
 بارے میں بھی کچھ نہیں بتاتے۔ ان کی زندگی میں اٹھارہویں صدی کی ساتویں دہائی کے شب و روز بہت اہلا میں
 بیٹے۔ سیاسی اور معاشی ابتری کے باعث وہ بہ قول خود جانوروں جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گئے تھے اور پیٹ
 کا جہنم بھرنے کے لیے در بہ در پھر رہے تھے۔ ان ایام کی خشکی کی داستان ”ذکر میر“ کے اوراق پر موجود ہے۔ میر
 کہتے ہیں:

”تین سال سے فقیر کا یہ حال ہے کہ کوئی قدردان تو درمیان میں ہے نہیں اور
 زمانہ سخت تنگ ہو چکا ہے۔ خدائے کریم پر توکل کر کے جو رزق دینے والا اور قوت و اقتدار والا
 ہے۔ گھر میں پڑا ہوں۔ کبھی ایسا بھی اتفاق ہو جاتا ہے کہ کوئی مجھے فقیر یا شاعر یا متوکل جان کر
 کچھ بطریق نذر بھیج دیتا ہے..... اکثر قرض دار رہتا ہوں اور نہایت عسرت میں زندگی گزار رہا
 ہوں۔“^{۵۲}

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سروپا کو ہو
 اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
 ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

کیا کروں شرح خستہ جانی کی میں نے مر مر کے زندگانی کی

ہو کوئی شاہ کہ کوئی فقیر ہو اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

خاک بھی سر پہ ڈالنے کو نہیں کس خرابے میں ہم ہوئے آباد

فروری ۱۷۷۲ء میں جب مرہٹوں نے شاہ عالم کے ساتھ مل کر ضابطہ خاں کو سکر تال کے مقام پر شکست دی تھی تو میر بھی لشکر شاہی کے ساتھ تھے۔ مرہٹوں کے ہاتھ بہت مال لگا مگر وہ مطمئن نہ ہو سکے۔ روپے کی فراہمی کے لیے بہ قول میر دلی شہر کے شرفا کی جاگیریں دھڑا دھڑا ضبط ہونے لگیں۔ اسی زمانے میں بے روزگار ہو گئے۔ افلاس نے طول کھینچا۔ یافت بالکل ختم ہو گئی۔ میر کے لیے یہ زمانہ انتہائی پستی اور ذلت کا تھا۔ وہ از بس مجبور ہو کر گدائی کے لیے نکل پڑے۔ سب اہم سرداروں کے سامنے ہاتھ پھیلا یا، ان ایام کی تلخ یادوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میں کتے جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔^{۵۲}

مرہٹہ گردی اور درباری سازشوں کے باعث دلی شہر نراجیت کا بدترین نمونہ بن چکا تھا۔ آئے دن کی خانہ جنگی اور مرہٹوں کی لوٹ مار نے شہر کو معاشی تباہی میں دھکیل دیا تھا۔ ۱۷۷۳ء کے آغاز میں میر کو یہ محسوس ہو رہا تھا کہ فوج کا جم غفیر بادشاہ کے دروازے پر دھرنا دے کر مصدیوں سے تنخواہ کا مطالبہ کرنے والا ہے۔ شہر کے اندر میر کو یہ ڈھنگ نظر آرہے تھے کہ اہل حرفہ سر بہ صحرا نکل جائیں گے اور سپاہی پیشہ لوگ بھیک کے لیے ہاتھ پھیلائیں گے۔ ہر شخص اپنا رستہ لے گا۔^{۵۳}

۱۷۷۲ء سے ۱۷۸۲ء تک دس سال کا یہ زمانہ میر نے بڑی مشکل سے بسر کیا۔ بالکل غیر یقینی معاش کی بنا پر ان کی زندگی مصائب سے پر رہی۔ ۱۷۸۲ء میں انکی معاشی مشکلات کا خاتمہ اس دعوت نامہ کی خبر سے ہوا جو انہیں آصف الدولہ کے دربار سے موصول ہوا تھا۔ میر زاد راہ ملتے ہی فوراً دلی سے کوچ کر گئے اور لکھنؤ جا پہنچے۔ ان کی عمر عزیز کا باقی حصہ لکھنؤ ہی میں بسر ہوا۔ لکھنؤ میں رہتے ہوئے وہ ہمیشہ دلی کو یاد کرتے رہے۔ اس شہر میں آکر ان کو مالی سکون تو حاصل ہوا مگر یہ شہر ان کا باطنی مرکز نہیں تھا۔ ان کی تخلیقی قوت کا اصل سرچشمہ شہر دلی کا ادبی ماحول تھا اور یہی شہر ان کا باطنی مرکز تھا۔ دلی ان کے لیے مستقل طور پر نا سنجیدہ رہی:

خوابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا سرا سمہ نہ آتا یاں

کس کس ادا سے رنختے میں نہ کہے ولے
سمجھا نہ کوئی مری زباں اس دیار میں

نہ دماغ ہے کہ کسو سے ہم کریں گفتگو غم یار میں
نہ فراغ ہے کہ فقیروں سے ملیں جا کے دلی دیار میں

جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا
 خریدار لیکن نہ پایا گیا
 متاع ہنر بھیر لے کر چلو
 بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو
 لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
 میر کو سرشتگی نے بے دل و حیراں کیا

میر نے طویل عمر پائی۔ صاحب ”نوادرا لکھنؤ“ نے میر کے دور آخر کے بارے میں لکھا ہے کہ بیٹی، بیٹے اور بیوی کی وفات کے سبب ان کے حواس و مزاج میں مکمل اختلال واقع ہو گیا تھا۔ مغللوں میں آنا جانا بند تھا۔ قونچ اور دوسری بیماریوں نے زور پکڑ لیا تھا۔ مدتوں اسی طرح چلتے رہے مگر آخر کار ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۱۳ ستمبر ۱۸۱۰ء کو شام کے وقت رخصت ہوئے اور لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ مجیم میں سپرد خاک کر دیے گئے۔ ۵۵

اس میں شک نہیں کہ میر زندگی کے نہایت بھرپور تجربہ کا شاعر تھا۔ ایک ایسا شاعر کہ جس نے اپنے عہد کے کرب ناک مناظر دیکھے۔ وہ ہمارے تاریخی اور تہذیبی حافظے کا شاہد تھا۔ اس نے تاریخ کو نہایت تیزی سے ٹوٹتے پھوٹتے اور بکھرتے ہوئے دیکھا۔ اس عذاب کو اس نے اپنی ہڈیوں پر سہا۔ وہ تہذیبی زوال اور آشوب کا مورخ بھی تھا اور نوحہ خواں بھی۔ اس کی کرامت یہ ہے کہ اس نے اپنے اندر کے تخلیقی انسان کو اس دور میں بھی مرنے نہیں دیا جب تاریخ نجیف و نزار ہو کے نزاع کے عالم میں سسک رہی تھی۔ میر کا کمال فن یہ ہی ہے کہ تاریخ کے بے رحم عمل میں اس نے سو سو طرح سے عمر کو کاٹا اور درد و غم جمع کیے۔ ایک ایسا شخص ہی یہ شعر کہہ سکتا ہے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
 درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان ہوا

اس شعر میں میر نے اپنے عہد کے شعرا کو محدود تجربات کا شاعر کہا ہے یعنی ان کی شاعری محض عشقیہ واردات کی شاعری سمجھی جاتی تھی۔ اس کے برعکس میر اپنے آپ کو سماجی تجربے کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ ان معنوں میں میر اپنے زمانے کے پہلے شاعر کہے جاسکتے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی نے ان پہلوؤں کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ لکھا ہے:

”ہماری تاریخ میں میر کے علاوہ کوئی بڑا شاعر ایسا نہیں جس نے سرد و گرم اتنے دیکھے ہوں جو جنگوں میں شریک رہا ہو۔ جس نے بار بار ترکی و وطن کیا ہو۔ جس نے بادشاہوں اور فقیروں کی صحبتیں اٹھائی ہوں۔ جس نے عسرت اور تنگی کے وہ دن دیکھے ہوں کہ بقول خود جب اسے ”کتے اور بلی کی طرح“ زندگی بسر کرنی پڑی ہو۔ جس نے آرام کے دن بھی دیکھے ہوں جو صوفیوں میں صوفی، رندوں میں رند اور سپاہیوں میں سپاہی رہا ہو۔“ ۵۶

میراٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستان کے ان شعرا میں شمار ہوتا ہے جن کو اردو ادب کی شعری روایت میں اعتبار و اقتدار کا رتبہ حاصل ہے۔ سودا اور میر درد کے ساتھ ساتھ وہ اپنے دور کا عہد ساز شاعر تھا۔ ایہام گو شعرا کے زوال کے بعد اس نے اردو شاعری کو ایک منفرد تخلیقی تجربہ سے آشنا کیا۔ جذبے، احساس، تخیل، سوز و گداز اور ذات کے تجربے کی آنچ سے اس نے اردو غزل کا جو سانچہ تیار کیا، اسے بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ میر کی نفسی کیفیات سے غزل میں مشاہدے کی ایک وسیع دنیا وجود میں آئی اور خاص طور پر اس کے لسانی لب و لہجہ نے ایک ایسے شعری اسلوب کی بنیاد قائم کی جسے پورے ہندوستان میں عروج حاصل ہوا۔ اب ہم میر کی تحسین شعری کرتے ہوئے سب سے پہلے اس کی شاعری کے استعاراتی نظام کا ذکر کریں گے۔

کسی شاعر کا استعاراتی نظام اس کے اندر کی دنیا کو سمجھنے کے لیے خاطر خواہ مواد فراہم کرتا ہے۔ کائنات کے منظر نامہ میں شاعر اپنی داخلی سوچوں اور تجربات کے اظہار کے لیے مظاہر فطرت کو استعارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کا داخلی نظام کرب، انتشار، سکون و مسرت، جذبات اور محسوسات کو مختلف استعاروں کی شکل میں ظاہر کرتا ہے۔ اس کی سوچ کے داخلی سانچے مستقل طور پر کچھ استعاروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور رفتہ رفتہ اس کا استعاراتی نظام استوار ہوتا چلا جاتا ہے اور یہ استعارے اس سے مخصوص اور منسوب ہونے لگتے ہیں۔ استعارے کا سفر در حقیقت انسان کی باطنی دنیا کا سفر ہے جہاں وہ لاشعور کی گہرائیوں سے تجربات کا نچوڑ نکال لاتا ہے اور یہ استعارے ہی کا عمل ہے جہاں انسان اپنے آپ کو دریافت کرتا ہے اور اس کی تخلیقی قوتیں استعارے کی صورت میں مجتمع ہو جاتی ہیں۔

میر کا استعاراتی نظام اپنی توانائی اور معنی خیزی کے اعتبار سے توجہ طلب ہے۔ اس نظام کو دیکھ کر یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ میر جیسا شاعر کس طرح حیات اور کائنات کے ساتھ رابطہ کرتا ہے اور کس طرح اس کے استعارے اور تلازمے اس کی باطنی دنیا کے سرچشموں کا انکشاف کرتے ہیں۔ یہاں ہم اس نظام کے کچھ بنیادی استعاروں کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں۔ یہ وہ استعارے ہیں کہ جن کے ذریعے میر کے لاشعور تک رسائی ممکن ہے اور ہم یہ بھی جان سکتے ہیں کہ میر نے کس طرح سے اپنی ذات اور عہد کے تجربے کو ان استعاروں میں منتقل کیا ہے۔ کچھ استعارے اور تلازمے درج کیے جاتے ہیں:

مٹی،	خاک،	غبار
آگ،	آتش،	دھواں،
صحرا،	دشت،	جنگل
جنون،	وحشت،	دیوانگی
آب،	آنسو،	بارش
ہوا،	باد،	طوفان،
باغ،	پھول،	پیڑ،
	بوٹے،	پتے

گھر، مکان، محل، کھنڈر
بدن، آنکھ، دل، جگر

معنی خیر بات یہ ہے کہ میر کے چار بنیادی استعارے آگ، پانی، ہوا اور مٹی ہیں اور یہ چہار عناصر ہیں کہ جو زندگی کی بنیاد تصور کیے جاتے رہے ہیں۔ ان چاروں استعاروں سے میر کا گہرا رابطہ ہے۔ ان ہی کے حوالے سے وہ زندگی کی معنی خیز وحدت سے مربوط ہوتے ہیں اور اپنے شعری ادراک کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان استعاروں کو اور ان کے تلازموں کو بہ کثرت استعمال کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ زندگی کو بے شمار شکلوں میں دیکھنے اور سمجھنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ میر کے بیشتر استعارے کسی نہ کسی صورت میں حرکت سے وابستہ ہیں اور ان کے حرکی ہونے کا مطلب تخلیقی ہونا ہے۔ میر کے مرغوب ترین استعارے وہ ہیں جو حرکت ہی کے احساس سے وابستہ ہیں۔ چناں چہ مٹی، خاک، غبار، راکھ، دھواں، آگ، صحر، دشت، آنسو، ہوا، طوفان، آندھی اور وحشت کے تصورات حرکت ہی سے متعلق ہیں۔ دراصل یہ میر کے اپنے اندر کی دنیا کی حرکت تھی جو ان استعاروں میں منتقل ہوتی رہتی تھی۔ ان کے ساتھ ساتھ وحشت، جنون اور دیوانگی ایسے استعارے ہیں جو میر کی بے پناہ تخلیقی توانائی کے مظہر ہیں۔ اس کی باطنی ذات، سکون سے زیادہ حرکت کی متمنی ہے۔ میر کی وحشت عام انسان کی وحشت نہیں ہے اور اس کا جنون کسی عام انسان کا جنون نہیں ہے۔ میر کی وحشت اور جنون اس کے اندر کی دنیا کے بے پناہ اضطراب اور اضطراب کا اظہار ہے اور یہ اپنے آپ کو جاننے پہچاننے کی سعی ہے۔ یہ اپنے آپ کی ہمہ وقت تلاش کا نام ہے۔ اپنے آپ کو بار بار پانے اور بار بار گم کرنے کا عمل ہے۔ عام شاعر میں اور میر میں یہ فرق ہے کہ عام شاعر اپنے آپ میں مطمئن ہو جاتا ہے۔ اس کی بصیرت کا چھوٹا سا تجربہ ہی اسے سرشار کر دیتا ہے لیکن میر جیسا شاعر تو ان حد دنیاؤں کا مسافر ہے جس کی بصیرت آگے ہی آگے نئی دنیاؤں کے سفر پر مائل رہتی ہے اور وہ کبھی بھی نہیں سوچتا کہ اس کی منزل آگئی ہے۔

میر کے ہاں ”آگ“ تجربے کے بے پایاں ہونے کا استعارہ ہے۔ باطنی ذات لاشعوری طور پر سرگرم عمل رہتی ہے۔ یہ خود کو دریافت کرتے رہنے کا سفر مسلسل ہے۔ میر کا یہ استعارہ بچپن سے اسے مسحور کرتا رہا ہے۔ اس نے باطنی آگ اپنے باپ علی متقی اور دیگر درویشوں میں دیکھی تھی۔ عمر کے آخری حصے تک تخلیقی توانائی کا یہ استعارہ ان کے ساتھ ساتھ چلتا رہا۔ یہ استعارہ جلنے، سلگنے اور بھڑکنے کے تلازمات کے ساتھ میر کی شاعری میں مسلسل نمودار ہوتا رہا ہے۔ ”ہوا“ ”طوفان“ اور ”آندھی“ جو میر کی زندگی کے ساتھ رہے ہیں، وہ بھی اسی غیر معمولی توانائی کے استعارے ہیں اور حرکت و حرارت کے لازوال تلازمات سے وابستہ ہیں:

دل کے تئیں آتش جہراں سے بجلیا نہ گیا
گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا

آتش تیز جدائی میں یکایک اس بن
دل جلا یوں کہ تنک جی بھی جلایا نہ گیا

آگ سی اک دل میں سٹکے ہے کبھو بھڑکی تو میر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفس میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے
جو آنسو پی گیا میں آخر کو میر ان نے
چھاتی جلا جگر میں اک آگ جا لگائی

میر کی شاعری میں اضطراب، بے قراری اور بے چینی کی جو مسلسل کیفیت ملتی ہے، یہ ان کی سائیکی کا وہ حصہ ہے جس کا سبب ان کا مضطرب ماضی ہے جس میں صدمات اور مصائب کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ ملتا ہے۔ ”غبار“ بیشتر شکلوں میں مردہ کی خاک کے تلازمات سے مرتب ہوتا ہے مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ خاک ہو جانے کے بعد بھی اضطراب میں کوئی کمی نہیں آتی۔ میر کی سائیکی میں پائی جانے والی بے قراری اور بے چینی کی یہ انتہائی صورت ہے۔ ”غبار“ کا تحرک اس کی تخلیقی قوت کا غماز ہے۔ لمحہ بہ لمحہ اڑتے رہنے کا مطلب نامعلوم کی تلاش کا سفر ہے۔ میر کی شاعری میں پائے جانے والے بیشتر استعارے کسی نہ کسی شکل میں حرکت و حرارت کے تلازمات ہی سے وابستہ ہیں۔ ”غبار“ بھی اسی نوعیت کا استعارہ ہے جو ان کے ہاں سکون سے زیادہ حرکت کی طرف مائل نظر آتا ہے:

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بہ کو تھا

دور بیٹھا غبار میر ان سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

ہے بگولا غبار کس کا میر
کہ جو ہو بے قرار اٹھتا ہے

ترے کوچے کے شوق طوف میں جیسے بگولہ تھا
بیابان میں غبارِ میر کی ہم نے زیارت کی

میر کی شاعری میں بے بسی، پڑمردگی، ضعف اور انفعالیات کے بہت سے اشعار مل جائیں گے۔ یہ اشعار زندگی کے پراضطراب ایام میں حاصل ہونے والی شکستگی اور افتادگی کا احساس دلاتے ہیں مگر اس کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ یہ میر کے بہت سے رنگوں میں سے ایک رنگ ہے۔ وہ ایک ایسا شاعر ہے جس نے زندگی کا تجربہ بے شمار رنگوں میں کیا ہے۔ اسی لیے میر کے ہاں پڑمردگی کے ایسے اشعار ملتے ہیں:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی تک روتے روتے سو گیا ہے

پڑمردہ اس قدر ہیں کہ شبہ ہم کو ہے اے میر
تن میں ہمارے جان کبھی تھی بھی یا نہیں

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا

پڑمردگی اور انفعالیات میر کا مستقل رنگ نہیں ہے۔ البتہ اس کی طویل زندگی کے لمبے سفر کی داستان کا ایک باب ہے جہاں وہ اضمحلال کی حالت میں پڑا ہوا ملتا ہے۔ زندگی کی اس انفعالیات کے احساس کو اس کی شاعری میں پائے جانے والے شور اور ہنگامے نے بڑی حد تک دبائے کی کوشش کی ہے۔

میر کی شاعری میں پایا جانے والا یہ شور اور ہنگامہ اس کے شعری رویوں کی توانائی، اس کی ذات کی گرمی، داخلی ہیجانات کی تیزی، ہیجانات کے بہاؤ اور بے شمار داخلی و خارجی تصادمات کا نتیجہ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اسے سکوت سے رغبت نہیں ہے۔ اس کی ذات ہنگامہ خیزی اور شور و شر کی کیفیات سے مطمئن ہوتی ہے۔ اس کے اندر کا انسان تیزی، حرکت و حرارت، جنوں، وحشت اور ہنگامہ ہی میں اپنی داخلی کیفیات کی تیزی کو سکون بخشتا ہے۔ سکوت اس کے لیے موت ہے۔ وہ ہمہ وقت کسی نہ کسی صورت میں شور اور ہنگامہ کا طلب گار نظر آتا ہے۔ میر کی غزل میں شور، زندگی، زندگی کے وجود، زندگی کے فروغ اور زندگی کے تخلیقی رویوں کا استعارہ ہے۔ یہ استعارہ میر کو ہمیشہ زندگی کے قریب رکھتا ہے۔ اسے حرکت سے آشنا کر کے پر معنی بناتا ہے:

پھونکا کیے پیالے لٹھکتا پھرا قراہ
مستی سے میری یاں تھا اک شور اور شرابا

ہنگامے سے جہاں میں ہم نے جنوں کیا ہے
ہم جس طرف سے نکلے تھا ازدحام نکلا

شور بازار سے نہیں اٹھتا
رات کو میر گھر گئے شائد

اگرچہ گوشہ گزیر ہوں میں شاعروں میں میر
پہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا

میر کی شاعری میں ایک مسلسل شور اور اضطراب کی کیفیت ملتی ہے۔ میر کی تخلیقی شخصیت کی حرکت و حرارت ہمہ وقت ایک جہانِ نو کی تخلیق میں مصروف نظر آتی ہے۔ اس جہان کی رونق اور آبادی شور اور حرکت کے استعاروں میں مضمر ہے۔ یہ خود کو دریافت کرنے کا عمل بھی ہے اور اندر اترنے کی منزل بھی..... اور خود آگاہی کا نہ ختم ہونے والا سفر بھی۔ یہ شعور ذات اور شعور جہاں کا سفر ہے جس میں خود فراموشی کے عالم بھی ہیں اور شور و ہنگامے کی وہ دنیا میں بھی جہاں میر کا تخلیقی اضطراب اسے بے چین اور ہنگامہ آرا رکھتا ہے:

نہ دے زنجیر کے غل ہیں نہ دے جرگے غزالوں کے
مرے دیوانہ پن تک ہی رہا معمور ویرانہ

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق
اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

جب جنوں سے ہمیں تو سل تھا
اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا

بہت ہمسائے اس گلشن کے زنجیری رہا ہوں میں
کبھی تم نے بھی میرا شور نالوں کا سنا ہوگا

مرا شور سن کے جو لوگوں نے کیا پوچھنا تو کہے ہے کیا
جسے میر کہتے ہو صاحبو، یہ وہی تو خانہ خراب ہے

نہ جانو میر کو ایسا ہی چپکا
نمونہ ہے یہ آشوب و بلا کا
کرو دن ہی سے رخصت ورنہ شب کو
نہ سونے دے گا شور اس بے نوا کا

مجھ دیوانے کی مت ہلا زنجیر
کہیں ایسا نہ ہو کہ پھر غل ہو

آوارہ اسے پھرتے پھر برسوں گزرتے ہیں
تم جس کسو کو اپنے تک پاس بٹھاتے ہو

عجب دن میر تھے دیوانگی میں دشت گردی سے
سر اوپر سایہ گستر ہوتے تھے کیکر جہاں میں تھا

آگے ہمارے عہد سے وحشت کو جانہ تھی
دیوانگی کسو کی بھی زنجیر پا نہ تھی

کچھ موج ہوا بچپاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیر نظر آئی

میر کی غزل میں شور و غل کے استعاروں اور تلازموں کے منظر نامہ میں وحشت، جنون اور دیوانگی کی
تمثالیں بھی موجود ہیں جو میر کی شاعری کو مزید ہنگامہ آرا بناتی ہیں۔ میر کی وحشت غزل کی روایتی دیومالا کی دین
نہیں ہے۔ یہ اس کے اپنے ذاتی تجربہ کا نتیجہ بھی ہے۔ چاندنی رات میں ایک نہایت حسین چہرے کو ہر شب دیکھنے
اور ہم کلام ہونے کی جس واردات کا میر نے خان آرزو کے گھر میں مشاہدہ کیا تھا، وہ واردات اسے کئی ماہ کے لیے
موضوعی دنیا کے ایک آشوب میں مبتلا کر گئی تھی۔ ایام جوانی میں اس کی آشفٹہ سری اور وحشت کے چرچے دلی کے
بازاروں میں ہوتے تھے۔ میر کی اس وحشت کے عقب میں اس کی شخصیت ہی نہیں اس کے عہد کا دردناک سیاسی
عذاب بھی موجود تھا اور تہذیبی و معاشی زوال کی بدترین حالتیں بھی کار فرما تھیں۔ میر کی وحشت اور جنون کو اس
پس منظر میں سمجھا جائے تو یہ اپنی ذات کی ناتمامی، شکست، تہذیبی انفعال اور اقدار کے پارہ پارہ ہونے کا نتیجہ ہے۔ میر
ایک ایسے ماحول میں زندہ تھا جہاں زندگی کی شکستوں کی کوئی حد ہی نہ تھی۔ فرد کو نئی سے نئی ہزیمت کا سامنا کرنا پڑتا

تھا۔ وہ ہر روز ٹوٹا پھوٹا اور بکھرتا تھا۔ انسانی اعصاب کے لیے ہزیمت اور شکست برداشت کرنے کی بھی کوئی حد ہو سکتی ہے لیکن جب معاشرتی شکست و زوال کا سلسلہ ہی ختم نہ ہوتا ہو تو اعصاب کی شکست و ریخت کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کا شکست خوردہ ماحول انسانی ذات کو بددل کرنے کے بدترین حالات کا سامنا کر رہا تھا۔ ایسی صورت میں انسان کی شکست زدہ سائیکی جنون و وحشت کی شکلوں میں ڈھل سکتی ہے۔ میر کی غزل میں دیوانگی اور آشفٹہ سری کی جو شکلیں بنتی ہیں، ان کو اس حوالے سے بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے:

دیوانگی کی ہے وہی زور آوری ہنوز
ہر دم نئی ہے مری گریباں دری ہنوز

دست و جنوں نے اب کے کپڑوں کی دھجیاں کیں
دامان و جیب میرے ہیں تار تار دونوں

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفٹہ سری کا

کہیں ہیں میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

وحشی مزاج از بس مانوسِ بادید ہیں
ان کے جنوں میں جنگل اپنا ہوا ہے گھر سا

جنوں میں ساتھ تھا کل لڑکوں کا لشکر جہاں میں تھا
چلے آتے تھے چاروں اور سے پتھر جہاں میں تھا

شیون میں شب کے ٹوٹی زنجیر میر صاحب
اب کیا مرے جنوں کی تدبیر میر صاحب

میر کی زندگی ہی میں اسے ”آہ و نغاس“ کا شاعر بنادیا گیا تھا۔ ”آب حیات“ کی اشاعت (۱۸۸۰ء) کے بعد اس تصور کو مزید تقویت ملی۔ آنے والے ادوار میں اسے غم و الم کا شاعر بنادیا گیا اور ہمارے اپنے اس دور میں بھی

اسے غم ہی کا شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ کیا میر واقعتاً غم کا شاعر ہے؟ یا غم اس کی شاعری کا ایک موضوع ہے۔ میر کے کلام کو محض حزن و یاس یا ”آہ“ تک محدود نہیں سمجھنا چاہیے۔ میر کی شاعری کو گہری نظر سے دیکھیں تو اس میں صرف ایک مفہم اور افسردہ شخص ہی نظر نہیں آتا بلکہ برداشت، توانائی اور بلند حوصلگی کی حامل ایک شخصیت بھی نظر آتی ہے، لہذا میر کی شعری شخصیت اکہری اور سطحی نہیں۔ اس میں متعدد جہات دیکھی جاسکتی ہیں اور ان جہات سے میر کی شعری شخصیت کا ایک متوازی تصور تیار کیا جاسکتا ہے۔

میر کو صرف ”آہ“ کہہ دینا کا مطلب یہ ہو گا کہ ہم اسے محدودیت کے ایک حصار میں بند کرنے پر مائل ہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے اور اس حقیقت کو دریافت کرنے ہی سے میر کے اصل رنگ و روپ اور معنی کی دنیا میں ہم داخل ہو سکتے ہیں۔ جیسا کہ شمس الرحمان فاروقی کا کہنا ہے:

”میر پر یاس پرستی یا سراسر محزونی اور دل شکنی کا حکم لگانے والے میر کے ساتھ

انصاف نہیں کرتے بلکہ ان کی شخصیت اور کلام کی عظمت کو محدود کر دیتے ہیں۔“^{۵۷}

مسئلہ یہ ہے کہ ہمیں میر کے غم اور حزن و یاس کی نوعیت کو صحیح طور پر سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ ہمیں اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ غم میر کی شاعری میں ایک بڑی تخلیقی قوت کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ ان کی توانائی، بصیرت اور باطنی قوت کا سرچشمہ ان کا یہ غم ہے۔ میر نے غم کو اپنے عہد کے وجود اور خود اپنے وجود کی ہڈیوں میں اترتے ہوئے اس طرح دیکھا تھا جیسے چاقو کا زخم ہڈی تک اتر جاتا ہے۔ میر نے یہ تجربہ بچپن سے لے کر زندگی کے آخری سانس تک کیا تھا، لہذا اس تجربہ کے حوالے ہی سے اس نے زندگی کو دیکھا۔ درحقیقت غم کے اظہار کا مطلب صرف میر کی ذات کا غم نہیں، یہ اس کے عہد کا بھی غم ہے۔ اصل میں تو ان کی ذات اور ان کا عہد دونوں غم زدہ تھے۔ میر اور غم چولی دامن کی طرح ساتھ ساتھ رہے:

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ مگر سو مرتبہ لوٹا گیا

کیا قہر دل کی تم سے ویرانی نقل کرے
ہو ہو گئے ہیں نیلے سارے مکان ڈھ کر

اک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دلِ غفران پناہ کا

دل بے تاب آفت ہے بلا ہے
جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

برسوں عذاب دیکھے، قرونِ تعب اٹھائے
یہ دل حزیں ہوا ہے کیا کیا جفائیں سہہ کر

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
نگ احوال ہے اس یوسفِ زندانی کا

اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ اگر غم کو میر کی شاعری سے جدا کر دیں تو اس میں باقی کیا رہ جائے گا۔
میر کی تخلیقی قوت کا راز اظہار غم میں ہے۔ اس کے بغیر وہ نحیف و زارد دکھائی دے گا۔ اس لیے یہ غم ہی ہے جو میر کی
شاعری کو پر معنی بناتا ہے۔

میر کو اچھی طرح معلوم تھا کہ یہ غم نہ ختم ہونے والا ہے، لہذا میر نے غم کو سلیقہِ زیت سمجھ لیا تھا اور وہ
اس سلیقہِ زیت کے ساتھ سلیقہ سے نبھانے کا فن خوب جانتے تھے۔

مرے سلیقے سے مری بھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

میر کی شاعری میں ناکامی اور نامرادی کو سلیقہ قرار دینے کا تصور اس کی انفرادی زندگی کے تصادمات
اور صدمات سے بھی ہے اور اس کے عہد کے شدائد سے بھی..... وہ اس عہد کے انسان کے زوال کو روکنے کی
طاقت نہ رکھتے تھے اور نتیجتاً راضی بہ رضائے رہنے کا فلسفہ اپنا چکے تھے۔ ان کی مجبوریوں نے انہیں ناکامی اور شکست
سے مفاہمت کرنا سکھا دیا تھا۔ میر کے تصورات پر کسی حد تک اس نفسیاتی ماحول کا سایہ ضرور نظر آتا ہے مگر میر
اپنے انفرادی رویے میں شکست و ناکامی یا نامرادی کو اسلوبِ زیت قرار دیتا ہے۔ تہذیبی اور رسمی عشق میں میر
کی مسرت احساسِ فتح سے زیادہ احساسِ شکست میں نظر آتی ہے۔ میر نے اسی احساسِ شکست کو اپنا سلیقہ قرار
دے دیا تھا:

نامرادی کی رسم میر سے ہے
طور یہ اس جوان سے نکلا

تمنائے دل کے لیے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

عہدِ میر کے آشوب کی تصویر کو دیکھیے تو اس میں آہ و فغاں، آگ و آتش یا گرد و غبار اٹھ رہا ہے:

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

ان ساری بلاؤں کے تصادم سے میر کی شعری شخصیت پختہ ہوتی ہے اور اس سے ایک ایسا شخص برآمد ہوتا ہے جو جگر داری اور حوصلے سے ابتلاؤں کا سامنا کرتا ہے۔ زندگی کی شکستوں سے وہ دل برداشتہ بھی ہوتا ہے مگر ان کو زندگی کے کھیل کا ایک حصہ سمجھتا ہے اور یہی وہ نقطہ ہے جو میر کی شعری شخصیت میں ایک داخلی استحکام، برداشت اور مہر آزمائی پیدا کرتا ہے۔ جب میر شکست کو زندگی کی تجربہ گاہ کا حصہ قرار دے دیتا ہے تو اس شکست کی ہزیموں سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت پیدا کر لیتا ہے اور یہ کردار کسی بڑے انسان اور کسی بڑے شعری نابغہ ہی کی شخصیت میں نظر آسکتا ہے۔

میر اپنے عہد کا سب سے بڑا نوحہ خواں ہے۔ وہ بہ یک وقت اپنے عہد اور اپنی ذات کا نوحہ خواں ہے۔ اس کی ذات کے نوے محض ذاتی مصائب کا نتیجہ نہیں ہیں۔ ان میں بھی اس کے عہد کے آشوب کا گہرا عکس ہے اور یوں میر کا ذاتی آشوب اور اس کے عہد کا آشوب مل کر اس دور کی تہذیبی تاریخ کا ایک بڑا نوحہ بن جاتا ہے۔ شمالی ہند میں تہذیبی، سیاسی اور معاشی زوال سے پیدا ہونے والے ایسے کے نقوش پہلے پہل میر کی شاعری ہی میں تو اتر کے ساتھ ملتے ہیں۔ حاتم، ناتھ اور سودا کے شہر آشوب تو مل جاتے ہیں مگر یہ نظمیں ان کی شاعری کے مجموعی تاثر سے مربوط نہیں ہوتی ہیں۔ ان شعر کی شاعری کے تار و پود میں شہر آشوب کے طرز احساس کی بنت نہیں ملتی ہے۔ جب کہ میر کی شاعری کی مجموعی فضا میں معاشرتی آشوب اور المیہ کی گونج برابر سنائی دیتی ہے:

پھر نوحہ گری کہاں جہاں میں
ماتم زدہ میر اگر نہ ہو گا

میر اس دور کا واحد شاعر ہے کہ جس کی شاعری اپنے عہد کی عصری حساسیت کا ادراک وسیع پیمانے پر پیش کرتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ میر اپنے عہد کی عصری حساسیت تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنے دور کی حساسیت کو لازماً کر دیا ہے۔ یہ اپنے عہد کے سماجی آشوب کی تصویر بھی ہے اور اس عہد سے آگے بڑھتی ہوئی ایک حقیقت بھی ہے۔ وہ اپنے زمانے میں موجود بھی ہے اور لازماً بھی۔ میر کے تخلیقی تجربے کی سطح نے اسے زماں کی حدود سے آزاد کر دیا ہے۔ غزل کی خوبی یہ ہے کہ یہ تجربے کو تخصیص دینے کی جگہ عمومیت کا رنگ دیتی ہے۔ یہ تجربہ عمومی رنگ میں ڈھل کر لازماً ہو جاتا ہے اور علامتی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ میر کا عہد اپنی عصری حساسیت کے باعث والہانہ طور پر میر سے متاثر ہو تا رہا۔ میر کے بعد بھی یہ کیفیت طاری رہی۔ میر اپنے عہد میں تو زندہ تھا ہی، وہ اپنے بعد بھی زندہ رہا اور اس سے آگے بڑھ کر وہ آج ہمارے عہد میں بھی اسی طرح سے زندہ ہے۔ اس کی شاعری کا وجود ماضی، حال اور مستقبل میں پھیلا ہوا ہے۔ ان تینوں زمانوں میں وہی شاعر زندہ

رہ سکتا ہے جو آفاقی قدروں کا ترجمان ہو۔ ایسے شاعر کا وجود اپنے عہد سے بلند ہو کر مستقبل کی طرف پھیلنے لگتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کی شاعری لازماً بھی ہو جاتی ہے اور لازوال بھی..... شاعری زمانی فاصلوں سے ماوراء نظر آتی ہے۔ میر کی غزلوں کو پڑھ کر ہم اس کے شعری تجربات سے قربت محسوس کرتے ہیں۔ ہمیں فوراً معلوم ہو جاتا ہے کہ میر نے جن تجربات کا اظہار کیا ہے، ان سے ہم مانوس رہے ہیں۔ وہ ان باتوں کا اظہار کرتا ہے کہ جن کا مظاہرہ ہم شب و روز کرتے رہتے ہیں۔ وہ زندگی کے عمومی رویوں، عمومی جذبات اور خواہشات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ عام آدمی کے ہاتھ سے جو تجربے پھسل پھسل جاتے ہیں، میر ان کو لفظوں اور جذبوں کے ذریعے قید کر لیتا ہے۔ وہ اپنے ذاتی طرز احساس سے شعری تجربے کو نئے ادراک اور نئے حسن کے ساتھ پیش کرتا ہے اور ہم جب اسے پڑھتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ میر نے ہمارے تجربے کو عام سطح سے بلند کر کے تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔ ہر اچھا شاعر زندگی میں محسوسات اور جذبات کو ایک ایسی تخلیقی سطح پر لے جانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جہاں یوں لگتا ہے کہ جیسے شاعر نے اپنے جمالیاتی شعور سے تجربے میں ایک نیارنگ اور پیکر تلاش کر لیا ہے۔ اگرچہ ہم پہلے سے اس تجربے کی عام سطح کا تو شعور رکھتے ہیں اور بار بار اسے دیکھ بھی چکے ہوتے ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں میر جیسے زرخیز تخلیقی شاعر کی آنکھ کھلتی ہے اور وہ محسوسات کی ایک نئی دنیا دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ وہ لفظوں کی تمثال گری سے شعری پیکر میں ایک زندہ کیفیت اور احساس کی روداد دیتا ہے۔ اس قسم کی مثال کے لیے فوراً یہ شعر یاد آ رہا ہے:

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

شعر پڑھ کر ہم سوچنے لگتے ہیں کہ ایسی کیفیات سے تو ہم مانوس تھے۔ البتہ ہم لفظوں کی مرصع سازی نہ کر سکے تھے۔ میر کی شاعری کا بیشتر حصہ ایسا ہے جو ہماری زندگی کی مانوس کیفیات اور تجربات کی عکاسی کرتا ہے۔ جب میر یہ کہتا ہے:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

تو ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ہماری زندگی کے عام سے تجربے میں تخلیقی طور پر توسیع کر دی ہے۔ تجربہ تو پرانا ہی ہے مگر اس کے شعری ادراک نے اسے ایک نئی شکل دے دی ہے اور یہ شعری تجربہ ہمیں اپنے گزشتہ تجربے سے زیادہ لطیف اور پر معنی لگنے لگا ہے۔ میر کا کمال فن زندگی کے عمومی تجربوں کو پر معنی بنا دینا ہے اور وہ اس فن کا زبردست ماہر ہے۔

میر کی شاعری کا ایک پہلو اور بالخصوص توجہ کا مستحق ہے۔ اس پہلو کا تعلق روزمرہ زندگی کی سماجیات سے ہے۔ سماجیات سے ہماری مراد یہ ہے کہ روزمرہ زندگی میں میر کس طرح سے اپنے سماجی معمولات اور رسومات کو انجام دیتا تھا۔ سماج کے ایک فرد کی حیثیت سے وہ کس طرح سے اپنے ارد گرد کی دنیا کا تجربہ کرتا اور اس تجربے کی

روشنی میں کس انداز سے اپنے رد عمل کا اظہار کرتا تھا۔ میر کے شعری اظہار کی صورت میں نہ صرف اس کی انفرادی زندگی کا اسلوب بلکہ سماج کی عمومی زندگی اور عمومی تجربے کا ایک ایسا اظہار ممکن ہوتا تھا کہ جو اس دور کے سماجی معمولات کا استعارہ بن جاتا تھا۔ مثلاً میر کا ایک شعر اثر لکھنوی نے درج کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ پورا "مرقع چغتائی" ایک طرف اور یہ مطلع ایک طرف، پھر بھی پلہ ادھر ہی جھکے گا۔ شعر یہ تھا: ۵۸

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے "میر تو اچھی طرح"

یہ شعر میر کے عہد کے سماجی معمولات کا ایک بہت اچھا نمونہ ہے۔ میر کا سماج عشق میں احتیاط، ضبط اور راز کا متقاضی تھا جہاں محبوب اپنی عزت و آبرو کے خیال سے پوری طرح تسلی کرنے کے بعد ہی موقع پا کر عاشق سے ہم کلام ہونے کی ہمت کر سکتا تھا۔ محبوب کا چپکے چپکے آنا، پھر چاروں طرف نگاہ دوڑا کر یہ دیکھنا کہ کوئی دیکھتا تو نہیں ہے اور بالاخر ارد گرد کسی کو بھی موجود نہ پا کر پوچھنا "میر تو اچھی طرح ہے" — اچھی طرح پوچھنے ہی میں محبوب کے دلی جذبات کا اظہار ہو جاتا ہے:

پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

میر کی سماجیات میں اس کے عہد کی درویشی و فقری کی روایات کا ذکر خصوصی طور پر قابل ذکر ہے۔ درویش کا کام تو اپنی ذات میں مگن رہنا تھا۔ دنیا اور دنیا والوں سے دور کا تعلق خاطر رکھنا اور کوئی کہے تو دعائے خیر کر دینا، بھلا کرنا اور بھلے کی توقع رکھنا لیکن اگر کوئی دشنام بھی دے دے تو برانہ ماننا۔ اس کے لیے بھی بھلائی کی دعا کر دینا کہ درویش فقیر کی شخصیت تو سراپا کرم اور سراپا رحمت سمجھی جاتی تھی لیکن اگر وہ دنیا داروں کی سطح پر اتر کے برا کہنے والوں کا مقابلہ شروع کرتا تو اس کی درویشی و فقری پر دھبہ لگ جاتا تھا۔ یہی میر کے دور کی فقری اور درویشی کی اخلاقیات تھی۔ درویشی اور فقری ایک طرف تو تہذیبی روایت کا حصہ تھی اور دوسری طرف میر کی اپنی شخصیت کی اٹھان بھی فطری طور پر اس مسلک سے ہوئی تھی۔ اس لیے درویشوں والی بھلائی اور دعا میر کی سماجیات میں نمودار ہوتی ہے اور اس کے درویشانہ شخصی رویہ کا استعارہ بن جاتی ہے:

معیشت ہم فقیروں کی سی اخوانِ زماں سے کر
کوئی گالی بھی دے تو کہہ بھلا بھائی بھلا ہوگا

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

میر کی شاعری میں فکر و خیال اور تخیل کی بلندیوں کا وہ سلسلہ تو نہیں ملتا کہ جس کی روایت غالب سے شروع ہوتی ہے۔ غالب کے پر مرغ تخیل کی ”رسانی“ کا سلسلہ تو ان احد تھا۔ اس کا تخیل نامعلوم اور بعید ترین دنیاؤں کا تجربہ کرنے کی بے پناہ صلاحیت رکھتا تھا اور قاری اس تجربہ کو دیکھ کر واقعی طور پر مرعوب ہو کر متحیر ہو جاتا ہے یا اس سے محظوظ ہونے لگتا ہے مگر غالب کے تخیل کے ساتھ اپنا ذہنی رابطہ ذرا مشکل ہی سے جوڑ سکتا ہے۔ اس لیے غالب اور اس کے قاری کے درمیان بیشتر مقامات پر ذہنی، جذباتی اور فکری اشتراک کی بنیاد نہیں بن پاتی اور مانوسیت کا ربط بھی قائم نہیں ہو پاتا۔

اس کے مقابلے میں میر کا مسئلہ کافی مختلف ہے۔ اس کے قاری کو نہ الجھنے کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ وہ کسی حیرت کا شکار ہوتا ہے اور نہ ہی اسے ”مرغ تخیل“ کے ساتھ پرواز کرنے کی ضرورت ہے۔ میر اور اس کے قاری کے درمیان معنی کی سطح پر حاصل ہونے والا پہلا تجربہ مانوسیت کا ہے۔ میر کے ساتھ سفر کرنے میں مغائرت کی سطح نہیں بنتی بلکہ تجرباتی اشتراک پہلی ہی منزل میں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ میر کی لسانی اور معنوی مانوسیت اور تجربے کا اشتراک اسے ایک بڑا شاعر بنا دیتا ہے مگر تجربے کا یہ اشتراک تو چھوٹے بڑے بہت سے شعرا میں بھی مل جاتا ہے۔ میر کا کمال فن یہ تھا کہ وہ زندگی کے عام اور چھوٹے چھوٹے تجربات کو اپنی تخلیقی صلاحیت کے سبب ایک بڑے تجربے میں آسانی سے ڈھال سکتا تھا اور اسی لیے اس کے فن میں مانوسیت کی ایک ایسی لہر ملتی ہے جو فوری طور پر قاری کو لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ محمد حسن عسکری میر کے اس رنگ کے بارے میں خاص طور پر ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”میر کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت تھی جو کسی دوسرے اردو شاعر میں آدھی تہائی بھی نہیں تھی۔ میر کے دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا جذباتی تجربات نہیں صرف ”شاعرانہ“ تجربات بھی نہیں بلکہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربے کی شکل دے سکے۔ روزانہ زندگی کی وہ حقیقتیں جو عام شاعروں کے یہاں شاعرانہ تجربات کو ختم کر دیتی ہیں اور اسی لیے عام شاعران سے بچ کر شاعری کرتے ہیں یا پھر انہیں قبول کر لیتے ہیں تو ان میں لطیف تر تجربات کی صلاحیت نہیں رہتی۔ میر ان حقیقتوں سے کتراتا تو الگ رہا، خود آگے بڑھ کر ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری ان غیر شاعرانہ تجربات سے الگ رہ کر پیدا نہیں ہوتی بلکہ یہ تجربات اس کا لازمی جز ہیں اور انہی سے میر کی شاعری کو قوت، عظمت اور ہمہ گیری حاصل ہوتی ہے۔“^{۵۹}

میر کے اظہار کا فطری لہجہ شعری اسالیب میں لسانی انس کی نادر کشش پیدا کرتا ہے۔ میر نے مقامی بولی کے فطری حسن سے جو اسلوب تخلیق کیا، اس سے اردو غزل میں ایک نئی روایت شروع ہوئی۔ ایہام گو شعرا کے ہاں شعری اسالیب زبان کے فطری حسن اور بیان کے رس سے بالعموم محروم رہے۔ اسی لیے ان کے لسانی اسالیب بہت

کم متاثر کر سکتے ہیں لیکن میر کی تخلیقی صلاحیتوں کی بہ دولت اردو غزل ایک ایسا لب و لہجہ دریافت کر لیتی ہے کہ جس کا لسانی خمیر معاشرتی تجربے کے مانوس رویوں سے اٹھا ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ میر کی شاعری لسانی حسن کا ایک نادر تجربہ رکھتی ہے۔ اس میں شعری عمل، زبان اور تہذیب کے امتزاج سے غزل کے لہجے کا وہ نمونہ پیدا ہوتا ہے جس کے عقب میں شمالی ہند کا طویل تہذیبی اور لسانی عمل دیکھا جاسکتا ہے۔ غزل کا یہ وہ لہجہ ہے کہ جس کے بارے میں فراق صاحب بے اختیار یہ کہہ اٹھے تھے کہ یہ لہجہ جادو کا اثر رکھتا ہے۔ یہ اسی فطری لب و لہجہ کا نتیجہ تھا کہ شمالی ہند میں دلی کے بعد پہلی بار دلی کی گلیوں میں میر کے رنختے پڑھے جارہے تھے۔ ان ریختوں کی بڑی خوبی یہ تھی کہ زبان و بیان کے اعتبار سے خواص و عوام میں یکساں طور پر پسند تھے:

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سینے گا
پڑھتے کسو کو سینے گا تو دیر تک سر دھنیے گا

دل کی تسلی جب کہ ہو گی گفت و شنود سے لوگوں کی
آگ پھٹنے کی غم کی بدن میں اس میں جلیے بھیے گا

دل سے شوقِ رُبِ نکو نہ گیا
جھانکنا تاکنا کھو نہ گیا

گلی میں اس کی گیا، سو گیا، نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

دل وہ مگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے، سنو ہو، یہ بستی اجاڑ کر

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہو پھر ہائے کیا کہا صاحب

میر صاحب زلا گئے سب کو
کل دے تشریف یاں لائے تھے

۲۲۹
رحم کیا کر، لطف کیا کر، پوچھ لیا کر، آخر ہے
میر اپنا، غم خوار اپنا، پھر زار اپنا، بیمار اپنا

میر کی شعری کلیت اس کے تہذیبی اور شخصی رویوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ وہ زندگی کے عام رویوں میں عجز، انکساری اور خاکساری کا اظہار کرتا ہے کہ اس کے دور میں یہ شخصی عظمت و وقار کے پیمانے سمجھے جاتے تھے مگر زندگی کی منفی اور کج رو قوتوں کے سامنے وہ وقار اور انانیت کے ساتھ نبرد آزما ہوتا ہے۔ یہ ہی دو عناصر ہیں جو اس کی ذات میں شخصی وحدت کی شکل بناتے ہیں اور یہ ہی اس کی شعری کلیت کا اہم ترین حصہ ہے۔ یہ شخصی وحدت جو میر سے منسوب ہے، میر کے دور کے قلندرانہ مزاج کا گراں قدر حصہ تھی اور میر اپنے مزاج کے طفیل اس دولت بے بہا سے بہت اچھی طرح بہرہ یاب ہوئے تھے۔ ان کو اپنے اس مزاج پر ناز بھی تھا۔ چنانچہ قلندرانہ ناز و فخر سے بننے والی شخصی وحدت اور اس وحدت سے تخلیق ہونے والی جس شعری کلیت کو میر نے فروغ دیا، وہ شمالی ہند کی اردو شاعری کا ایک لازمی حصہ بن گئی تھی۔ اگرچہ قلندرانہ شعور و احساس کی اس دنیا کا تعلق فارسی کی صوفیانہ شاعری سے بہت گہرا تھا مگر میر کی شاعری میں یہ دنیا محض روایتی اور رسمی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو میر کے اظہار و بیان میں جذبہ اور خیال کی تاثیر نہ ہوتی۔ اس میں واضح طور پر تقلید کا عمل نظر آتا۔ جب کہ میر کے ہاں یہ عمل ہرگز تقلیدی نہیں ہے۔ یہ اس کے تجربہ کی دین ہے۔ اس مقام پر اگر لکھنؤ میں نواب سعادت علی خان کے عہد کے مشہور واقعہ کا ذکر کیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ نواب آصف الدولہ کے انتقال (۱۷۹۷ء) کے بعد تقریباً چند برس بیت چکے تھے اور میر درباری وظیفہ کے بغیر عسرت سے زندگی بسر کر رہے تھے۔ ایک روز جب وہ تحسین کی مسجد پر سربراہ بیٹھے تھے تو نواب سعادت علی خان کی سواری گزری۔ سب لوگ جو موجود تھے، مودب اٹھ کر کھڑے ہو گئے۔ میر اپنے میں مگن بے نیازی سے بیٹھے رہے۔ سعادت علی خان نے پوچھا، یہ کون شخص ہے کہ جس نے تمکنت کے باعث اٹھنے کی زحمت بھی گوارا نہیں کی۔ اتفاق سے انشا خواصی میں موجود تھے۔ فوراً عرض کی ”یہ گدائے متکبر میر ہے جس کا ذکر حضور میں کئی بار آیا ہے۔ آج بھی فاتحہ سے ہوگا۔“

خوب کیا جو اہل کرم کے جود کا کچھ نہ خیال کیا
ہم جو فقیر ہوئے تو پہلے ہم نے ترک سوال کیا
میر شخصی طور پر تجربے اور احساس کی بے شمار باطنی اور دنیاوی منزلوں سے گزرا تھا۔ اس طویل سفر نے اس کے شعری ادراک کو شخصی وحدت کا رستہ دکھایا تھا۔ اٹھارہویں صدی کے شمالی ہند میں میر کے قلندرانہ مزاج کی جو گونج سنائی دی تھی، اس کی بازگشت آج تک سنی جاسکتی ہے۔

میر کی شاعری میں دل و جاں، مسلسل عذاب اور ناتمامی کی حالت میں نظر آتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ ان کی سائیکی تشنہ کامی اور خواہش کی ناتمامی کے ایک نامختم عذاب میں نظر آتی ہے۔ ذاتی زندگی کی شدید محرومیوں اور ناکامیوں نے ان کی شعری شخصیت میں ایک ایسا خلا پیدا کر دیا تھا جس میں میر عمر بھر معلق رہا۔ اس نوعیت کی جملہ

کیفیات ایک تواتر کے ساتھ زندگی بھر میر کی شاعری میں ملتی ہیں:

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
تنگ احوال ہے اس یوسف زندانی کا

صد موسم گل ہم کو تیرے بال ہی گزرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا

ہنر ہوتی ہی نہیں یہ سرزمین
ختم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

برسوں عذاب دیکھے، قرونِ تعب اٹھائے
یہ دل حزیں ہوا ہے کیا کیا جفائیں سہہ کر

رکا جاتا ہے جی اندر ہی اندر آج گرمی سے
بلا سے چاک ہی ہو جاوے سینہ تک ہوا آوے

مزاہوں میں یاس آگنی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی

وہی ہے رونا، وہی ہے کڑھنا، وہی ہے شورش، جوانی کی سی
بڑھاپا آیا ہے عشق ہی میں، پہ میر ہم کو نہ ڈھنگ آیا

یک بیابانِ برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

کیفیات ایک تواتر کے ساتھ زندگی بھر میر کی شاعری میں ملتی ہیں:

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
تنگ احوال ہے اس یوسف زندانی کا

صد موسم گل ہم کو تیرے بال ہی گزرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا

ہنر ہوتی ہی نہیں یہ سرزمین
ختم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

برسوں عذاب دیکھے، قرونِ تعب اٹھائے
یہ دل حزیں ہوا ہے کیا کیا جفائیں سہہ کر

رکا جاتا ہے جی اندر ہی اندر آج گرمی سے
بلا سے چاک ہی ہو جاوے سینہ تک ہوا آوے

مزاجوں میں یاس آگنی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی

وہی ہے رونا، وہی ہے کڑھنا، وہی ہے شورش، جوانی کی سی
بڑھاپا آیا ہے عشق ہی میں، پہ میر ہم کو نہ ڈھنگ آیا

یک بیابانِ برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

کیا کروں شرح خستہ جانی کی میں نے سر سر کے زندگانی کی

میر نے ساٹھ برس کی عمر میں پہنچ کر جب "ذکر میر" کا آخری حصہ قلم بند کیا تھا تو ان پہ بڑھاپا پوری طرح غالب آچکا تھا۔ زندگی کی طویل اور نہایت صبر آزما کشاکش کے بعد اب مکمل طور پر تھک ہار کے کہولت کی واماندگی کا شکار ہو چکے تھے۔ وہ خود اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ ایک قطرہ خون جسے دل کہتے ہیں انواع ستم جھیل کے اب تمام خون ہو گیا ہے۔ لوگوں سے ملنا جلنا چھوٹ چکا ہے۔ بیشتر وقت بیماری میں کتنا ہے۔ ضعف قوی، بے دماغی، ناتوانی، دل شکنگی اور آزرده خاطرگی سے اندازہ ہوتا ہے کہ بہت دن نہ جیوں گا۔ زمانہ بھی رہنے کے لائق نہیں رہا ہے اس سے دامن جھٹک دینا ہی اچھا ہے۔ اگر خاتمہ بخیر ہو جائے تو یہ ہی آرزو ہے۔ "مگر میر کا خاتمہ بالآخر جلد ممکن نہ ہو سکا۔ ایام کہولت کے جملہ عوارض اور مصائب کے ساتھ ان کو طویل مدت تک اپنے انجام کی منزل پہ پہنچنے کے لیے تکلیف دہ انتظار کرنا پڑا۔ میر کی آرزو ۱۸۱۰ء-۱۲۲۵ھ میں جا کر کہیں پوری ہو سکی اور یوں شاہجہاں آباد کا شاعر اپنے باطنی مرکز سے دور لکھنؤ کی سر زمین میں سما گیا۔

۱۸۱۰ء میں جب میر نے اس جہاں سے رختِ سفر باندھا تو دلی پہ مرہٹوں کا اقتدار ختم ہو چکا تھا اور اکبر شاہ ثانی تختِ سلطنت پر متمکن تھا۔ دلی پر اب کہنی کا اقتدار قائم ہو چکا تھا۔ بادشاہ اور کہنی کے درمیان سیاسی کش مکش جاری تھی۔ اکبر شاہ اب بھی تختِ دلی کو ہندوستان کے اقتدارِ اعلیٰ کی علامت سمجھتا تھا اور کہنی کو اپنی رعایا میں شمار کرتا تھا۔ جب کہ دلی کا ریڈیڈنٹ اور کلکتہ کے حکام بالا خاموشی سے اپنی سیاسی برتری کو مسلط کرنے میں مصروف تھے۔ لکھنؤ میں نواب سعادت علی خان کی حکومت تھی۔ اودھ کی ریاست کہنی کے توسیع پسندانہ عزائم کے باعث صیدِ ربوں بنی ہوئی تھی۔ ریاست کے زرخیز علاقوں کو کہنی زبردستی اپنی عمل داری میں شامل کرتی جا رہی تھی۔

۱۸۱۰ء میں میر کے انتقال سے ایک برس پہلے معافی اپنے دیوان ششم کو مکمل کر چکا تھا اور یہ دیوان ناسخ کی لسانی تحریک سے متاثر ہونے کے بعد تصنیف کیا گیا تھا۔ دبستانِ دلی کے رنگوں کا شاعر معافی اب لکھنؤ کے نئے شعری منظر کا حصہ نظر آ رہا تھا۔ اسی برس لکھنؤ کا مشہور معاملہ بند شاعر قلندر بخش جرات بھی انتقال کر گیا تھا اور اپنے پیچھے اپنی شعری روایت کے دیرپا اثرات چھوڑ گیا تھا۔ لکھنؤ میں اب امام بخش ناسخ کی لسانی شریعت کا علم بند ہو رہا تھا۔ اسی دور میں لکھنؤ کے اندر آتش بھی موجود تھا اور وہی اس شہر میں اپنے استاد معافی کی شعری روایت کا امین تھا۔

خواجہ میر درد

(۱۷۸۵ء-۱۷۲۰ء)

اب ہم اردو کے ایک ایسے شاعر کا ذکر کرنے والے ہیں کہ جس کا خاندان اٹھارہویں صدی میں شمالی ہند

کے برگزیدہ صوفی خانوادوں میں شمار ہوتا ہے۔ یہ شاعر خود بھی عملی اور علمی سطح پر تصوف کی دنیا میں بلند مقام کا مالک تھا۔ یہ شاعر میر درد ہے۔ خواجہ ناصر عندلیب کا گل سرسبد کہ جس کا سلسلہ نسب نقشبندی سلسلہ کے بانی خواجہ بہاء الدین نقشبند سے ملتا ہے۔^{۶۲}

جوانی کے زمانے میں وہ فوجی خدمات انجام دیتے رہے مگر یہ پیشہ انہوں نے اسی دور میں ترک کر دیا تھا۔ میر درد کی عمر عزیز کا یہ انتیسواں برس تھا کہ وہ اپنے فوجی گھوڑے سے نیچے اترے۔ تلوار، ڈھال اور خنجر اٹھا کر ایک طرف رکھے۔ اپنا سپاہیانہ لباس اتار کر پھیچ کا اور اس کی جگہ لباس درویشی زیب تن کر لیا اور اس کے ساتھ ہی ان کا عسکری کروفر بھی ہمیشہ کے لیے رخصت ہو گیا۔ اس کے بعد انہوں نے نہ کبھی تلوار اٹھائی اور نہ ہی میدان کا رخ کیا۔ ان کی سپاہیانہ شناخت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی اور صوفیانہ شناخت ان کا امتیاز و اکرام بن گئی۔ ترک روزگار کے بعد وہ درویشی کے سجادہ پر متمکن ہو گئے تھے۔^{۶۳} خواجہ بہاء الدین نقشبند کی اولاد میں خواجہ ناصر عندلیب کے بعد وہ دوسرے ممتاز رکن تھے جنہوں نے لباس فقر کو عسکری جاہ و جلال پر ترجیح دی تھی۔ خواجہ محمد ناصر عندلیب نے بھی اپنے منصب سے استعفیٰ دے کر اور قلعہ معلیٰ سے تعلق ختم کر کے خدا کی راہ میں سب کچھ لٹا کر فقیری اختیار کر لی تھی۔^{۶۴} جب خواجہ میر درد نے درویشی کا مسلک اختیار کیا تو یہ تقریباً ۵۰ء کا زمانہ تھا۔ دلی کے تخت پر احمد شاہ بادشاہ راج کر رہا تھا۔ بادشاہ کی ماں اودھم بائی جو محمد شاہ کے شباب کی منظور نظر رقاہ تھی، حضرت قبلہ عالم کہلار ہی تھی۔ جاوید خاں سیاہ و سفید کا مالک بن گیا تھا۔ احمد شاہ کو امور جہاں داری کا کوئی تجربہ نہ تھا۔ وہ سلطنت کے حالات سے بھی بے خبر رہتا تھا۔ پنجاب، اودھ اور بنگال پر صوبہ دار قابض ہو چکے تھے۔ دکن میں مرہٹے قبضہ کرتے ہوئے شمال کا رخ کر رہے تھے اور ان کے گھوڑوں کی گرد پایہ تخت دلی کو پیٹ میں لے چکی تھی۔ نادر شاہ کی تباہ کاری کے بعد دلی کی حکومت مفلوک الحال ہو چکی تھی اور ملک ایک ہمہ گیر زوال کے سیلاب سے گزر رہا تھا۔ ملکی ابتری کا یہ ہی زمانہ ہے جب درد بوریا نشین ہوتے ہیں۔

درویشی کا جو رستہ انہوں نے انتیس برس کی عمر میں ۱۷۵۰ء / ۱۱۶۳ھ میں اختیار کیا تھا، بالکل اتفاقی یا حادثاتی نہیں کہا جاسکتا ہے۔ اس راہ سلوک کی کڑیاں ان کے عالم طفولیت تک جڑی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اس دور میں بھی کہ جب وہ سلوک کی منزلوں سے نا آشنا تھے اور ان کا روحانی شعور ابھی ناپختہ تھا۔ ان کے اندر ایک اضطراب رہتا تھا اور ان کا دل ان جانی روحانی دنیا کو جاننے کے لیے از بس مشتاق اور بے چین تھا۔ تلاش حق کی ان اولیں منزلوں میں درد سوز و ساز، شب بیداری اور گریہ زاری کے مراحل طے کر رہے تھے۔ ان کی اس حالت کا مشاہدہ گھریلو ملازمین نے کیا اور اسے سایہ و آسیب سمجھا۔ جب یہ خبر بالآخر ان کے والد تک جا پہنچی تو استفسار پر درد نے ماجرا عرض کیا اور اپنے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات گوش گزار کیے۔ وہ جاننا چاہتے تھے کہ میں کون ہوں؟ کس لیے عالم وجود میں آیا ہوں؟ میرا اور دنیا کا خالق کون ہے؟ میں کس مقصد کے لیے زندہ ہوں؟ اور جملہ تخلیقات کا مقصد کیا ہے؟ درد نے اپنے والد کے پاؤں میں آنکھیں ملتے ہوئے بتایا کہ میرا سینہ بہت تنگ ہے۔ اس لیے آنکھ سے بار بار آنسو نکلتے ہیں۔ خواجہ ناصر عندلیب نے کمال محبت و شفقت سے بیٹے کی روحانی رہنمائی کا فریضہ سرانجام دیا۔ اس

کے بعد کثود کا عمل شروع ہو گیا۔^{۶۵}

درد کی زندگی کے دورِ شباب میں یہ انقلاب کیوں کر آیا؟ اس کے بارے میں وہ کچھ نہیں بتاتے، وہ صرف اتنا سا ذکر کرتے ہیں کہ انتیس برس کی عمر میں انہوں نے دنیاوی زندگی سے تعلق ختم کر کے درویشی کا لبادہ اوڑھ لیا۔^{۶۶} قرآن یہ بتاتے ہیں کہ اس قلبِ ماہیت کی ایک وجہ ان کے والد گرامی خواجہ ناصر عندلیب کی ذات تھی۔ خواجہ عندلیب خود اپنے زمانے میں سپاہ داری کا پیشہ چھوڑ کر فقر اختیار کر چکے تھے۔ درد نے جس ماحول میں آنکھ کھولی تھی، وہ ”ہو حق“ کی صداؤں سے ہمہ وقت گونجتا تھا اور وہ بچپن ہی سے ان صداؤں سے مسحور ہو چکے تھے اور عین جوانی میں اس سحر کے اسیر ہو کر وہ درویشی کے راستے پر آگئے۔ شاید انہوں نے یہ محسوس کر لیا ہو گا کہ درویشی کی جس منزل پر وہ پہنچنا چاہتے ہیں، اس کے لیے جزوقتی روحانی استغراق نا کافی ہے۔ اس منزل تک رسائی کل وقتی درویشی ہی کے ذریعے ممکن ہو سکتی ہے۔ بہر حال یہ ان کی زندگی کا ایک انقلابی موڑ تھا۔ اس تبدیلی کے پس منظر میں اٹھارہویں صدی کے نصف اول کے تہذیبی اور سیاسی زوال کا دخل بھی معلوم ہوتا ہے۔ سودا کا ”شہر آشوب“ اسی عہد کے اخلاقی، تہذیبی اور عسکری دیوالیہ پن کی علامت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ درد کی طبیعت اس دور کی دربار داری سے بھی مطابقت نہ رکھتی تھی۔^{۶۷}

وہ شخص کہ جس کے ظاہر و باطن میں ہم آہنگی تھی، شخصیت میں توازن و استحکام تھا۔ محمد شامی دور کے پیدا کردہ عسکری تہذیبی اور درباری نظام سے کیوں کر سمجھوتہ کر سکتا تھا۔ نتیجہ کے طور پر درد عسکری خدمات سے دست بردار ہو گئے تھے۔

درد کی زندگی میں ہمیں میر جیسا اتار چڑھاؤ نظر نہیں آتا۔ دنیا داری کے سبب میر کی زندگی زیادہ تر شدید تغیرات سے گزری اور ان میں داخلی سکون اور استحکام کا ہمیشہ خلا ہی رہا مگر اس کے برعکس درد کو باطنی طاقت کے طفیل روحانی سکون اور اطمینان حاصل رہا۔ درد درویشی اختیار کرنے کے بعد اپنے مسلک کے مطابق ایک جیسی ہم وار زندگی گزارتے رہے۔ البتہ ان کی عمر کے ابتدائی ماہ و سال میں ایک غیر معمولی واقعہ بھی پیش آیا تھا۔ درد کے حافظہ میں ساری زندگی اس واقعہ کا نقش قائم رہا اور بعد ازاں یہ واقعہ ان کے صوفیانہ سلسلے اور مسلک کی بنیاد قرار پایا۔ درحقیقت اس واقعہ کا تعلق ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب کے ایک روحانی مکاشفہ سے ہے۔

یہ ان ایام کا ذکر ہے جب درد کی عمر تقریباً پندرہ برس کی تھی۔ ان ہی ایام میں ہم میر درد کو خواجہ ناصر عندلیب کے حجرے کی دہلیز پر بیٹھے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ان کی آنکھوں سے آنسو رواں ہیں۔ وہ حجرے کے دروازے پر دستک بھی نہیں دے سکتے تھے کہ حجرے کے اندر خواجہ ناصر عندلیب بند ہیں۔ کھانا پینا ترک ہے۔ دہلیز پر بیٹھے بیٹھے سات روز گزر جاتے ہیں۔ آٹھویں روز حجرہ کا دروازہ کھلتا ہے، خواجہ صاحب نمودار ہوتے ہیں اور درد کو گلے لگا کر یہ خبر سناتے ہیں:

”ہر قسم کی تعریف اللہ کے لیے ہے جس نے مجھے خالص محمدیوں سے پہلا بنایا اور

مجھے حکم دیا گیا کہ میں ہو جاؤں پہلا شخص جو اسلام لایا اور پہلا جس نے بیعت کی، میرے باپ

کے ہاتھ پر اس طریقے پر جو بڑا قابل اعتماد علمی اور آخری ہے اور سب تعریف اللہ ہی کے لیے ہے۔ انہوں نے ارشاد فرمایا کہ اے محمدی غم نہ کھا بے چین نہ ہو بلکہ خوشیاں منا کہ حق تعالیٰ نے ہم محمدیوں کو عجیب عنایات سے نوازا ہے اور بڑی بزرگی سے مشرف فرمایا ہے کہ حضرت امام حسنؑ کی مقدس روح نے نزول فرمایا تھا اور وہ یہ سارے دن وہیں ساتھ رہے اور خاص نسبت سے میرے دل میں یہ الہامی بات ڈال دی اور فرمایا کہ یہ نسبت دیگر امتوں تک پہنچا دے۔ خدا نے چاہا تو یہ نسبت جس کا اس وقت آغاز ہوا ہے، مہدیؑ آخر الزماں کے ظہور کے وقت اپنے کمال کو پہنچ جائے گی۔ اس کے بعد فرمایا کہ میں نے عرض کی کہ اے امام عالی مقام کیا میں اس طریق کا نام حسنی طریق رکھ دوں کیونکہ یہ آپ ہی نے ارشاد فرمایا ہے اور مزے کی بات کہ یہ ہے بھی نیکی کا راستہ۔ امام عالی مقام نے انگشت حیرت منہ میں دباتے ہوئے فرمایا کہ بیٹا یہ ہمارا کام نہیں، یہ دوسروں کا کام ہے۔ اگر ہمارا ایسا ارادہ ہوتا تو ہم اپنے وقتوں میں دوسروں کی طرح اپنے طریق کو اپنے نام کی مناسبت سے پکارتے۔ ہم تمام فرزندِ ان رسولؐ اس بحر حقیقت میں گم ہیں اور اس سمندر میں مستغرق ہیں۔ ہمارا نام اسی نام محمدؐ سے ہے۔ ہمارا نشان بھی نشان محمدؐ ہے۔ ہماری محبت بھی محبت محمدؐ ہے اور ہماری دعوت بھی محمدؐ کی دعوت ہے۔ اس طریق کو طریق محمدی کہنا چاہیے۔ (ان پر خدا کا درود سلام) کیونکہ یہ ہی حضور پاکؐ کا طریقہ ہے۔ ہم نے اپنی طرف سے اس پر کچھ نہیں بڑھایا۔ ہمارا مسلک بھی مسلک نبویؐ ہے اور ہمارا طریق بھی طریق مصطفویؐ ہے۔ میں ختم کرتا ہوں اسے جو واضح ہو چکا ہے۔^{۶۸}

ڈاکٹر شمل (Schimmel) کی رائے میں یہ واقعہ ۱۷۳۵ء کے لگ بھگ پیش آیا تھا۔^{۶۹}

باپ کی روحانی تعلیمات کا درود کی زندگی پر گہرا اثر نظر آتا ہے۔ ۱۷۳۵ء کے لگ بھگ طریق محمدی کے اعلان کے وقت درود کی عمر پندرہ برس کے قریب تھی۔ اس کے بعد خواجہ ناصر عندلیب کی کتاب ”نالہ عندلیب“ کے زمانہ تصنیف (۱۷۴۱ء-۱۷۴۰ء) میں وہ تقریباً بیس برس کے ہو چکے تھے۔ اس کتاب کی تصنیف میں وہ برابر باپ کے معاون بنے رہے اور خواجہ ناصر عندلیب کے فرمودات کو قلم بند کرنے کا فریضہ انجام دیتے رہے۔ ایک طرح سے یہ درود کا تربیتی درس تھا۔ اس کتاب نے ان کے ذہن پر نہایت گہرا اثر ڈالا۔ یہ اسی کا نتیجہ تھا کہ صوفیانہ عقائد و تصورات کو سمجھنے میں ”نالہ عندلیب“ ہمیشہ ان کی رہبر و رہنما کتاب بنی رہی۔ درود کے صوفیانہ ذہن کی ساخت میں اس کتاب کا گراں قدر حصہ تھا۔ انہوں نے بعد ازاں خود اعتراف کیا کہ ان کے صوفیانہ علم کا منبع شہاب الدین سہروردی کی کتاب ”عوارف المعارف“ یا ابن العربی کی تصنیفات ”فصوص الحکم“ اور ”فتوحات“ نہیں ہیں۔ جس کتاب نے ان پر حقائق اور اسرار کے دروازے وا کیے، وہ ان کے والد کی تصنیف ”نالہ عندلیب“ ہے۔^{۷۰}

بقول اینی میری شمل (Annemarie Schimmel) اس کتاب نے ان کو مکمل طور پر تبدیل کر دیا۔^{۷۱}

اس وقت وہ بیس برس پورے کر چکے تھے۔ ہماری رائے یہ ہے کہ اس زمانے میں ان کی ذہنی تبدیلی واقع ہو رہی تھی

مگر عملی طور پر اس تبدیلی کو قبول کرنے میں ابھی نو برس مزید باقی تھے۔ نو برس کے اس زمانے میں وہ نیاداری کے امور میں بھی مصروف رہے اور راہ سلوک کا سفر بھی طے کرتے رہے۔ ان کی زندگی میں یہ سپہ گری کا دور تھا اور اس عہد کے شرفا اور امرا کا یہ معزز پیشہ تھا لیکن درد نے جس انداز کی تربیت پائی تھی، اس سے سپہ گری کا پیشہ دور کا بھی تعلق نہ رکھتا تھا۔ بالاخر ان کی خاندانی روایت غالب آگئی اور وہ انتیس برس کی عمر میں ۵۰ء میں جامہ فقر پہن کر بوریا نشین ہوئے۔ ان کے ذہن سے نقش ماسوا کا خاتمہ ہوا اور وہ مکمل طور پر سکون ہو گئے۔

خواجہ میر درد کا آستانہ اٹھارہویں صدی کی دلی میں تہذیبی، روحانی اور ادبی لحاظ سے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ ایک ایسے دور اہل میں جب دلی کے شعرا گردشِ روزگار سے عاجز آکر شہر سے ہجرت کر رہے تھے اور محفلیں اجڑ رہی تھیں، خواجہ میر درد کی خانقاہ صاحبانِ ذوق کے لیے ایک ادبی اور روحانی پناہ گاہ بنی ہوئی تھی۔ اسی خانقاہ کی دیواروں میں شعر اہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو جمع ہوتے ۲۷ شمع گردش کرتی اور داد و تحسین کی آوازیں بلند ہوتیں مگر اس خانقاہ کی رونق ہر مہینے کی دوسری تاریخ کو قابلِ دید ہوتی، جب یہاں محفلِ غنائی اور نغمہ و ساز سے سوز و ساز کی فضا بنتی تھی، اس روز دلی شہر کے اہلِ ذوق حاضر ہوتے۔ فنِ موسیقی کے نامور استاد ساز و آواز کے مظاہرے کرتے:

”ہر مہینہ کی دوسری کو حضرت خواجہ محمد ناصر صاحبِ عندلیب کی وفات کی یادگار میں بارہ دری کے اندر راگ کا عجیب جلسہ ہوتا تھا۔ دوسری تاریخ کی رات ہی سے محفل کی تیاری ہوتی۔ بارہ دری میں اندر اور اس کی وسیع انگنائی میں دریوں اور چاندنیوں کا فرش کیا جاتا تھا۔ شامیانہ لگایا جاتا۔ روشنی کے لیے جھاڑ قانونس مزدگیوں میں شمعیں روشن کی جاتیں۔ چراغ اور مشعلوں کی روشنی الگ ہوتی۔ کورے کورے منکے، ٹھلیاں، جھجریاں، صراحیاں پانی سے بھر کر رکھ دی جاتیں۔ شہر اور باہر شہر کے ڈوم کلا دنت قوال گوئے بے بلائے سینکڑوں حاضر ہوتے۔ شہر میں دھوم مچ جاتی کہ آج رات کو خواجہ میر درد صاحب کی بارہ دری میں دوسری کی محفل ہے۔ چلو اور چل کر راگ سنو۔“ ۴۳

درد چوں کہ صوفیا کے نقشبندی سلسلہ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ متشرع سلسلہ غنا کا قائل نہ تھا۔ اس لیے غنا کا سننا ان کے مسلک کے خلاف تھا مگر غنا کی یہ روایت ان کو شاہ سعد اللہ گلشن اور خواجہ ناصر عندلیب سے ملی تھی۔ درد کے اس ذوق پر لوگ نکتہ چینی کرتے تھے اور اس طعنِ تشنیع سے ان کا دل آزرده ہوتا تھا ۴۴۔ روزِ روز کی اس تنقید سے عاجز آکر درد نے یہ اعلان کیا۔ ”میرا سماعِ سننا من جانب اللہ ہے۔“ ۴۵ انہوں نے خود کو بے بس جانتے ہوئے اسے خدا کی مرضی سے تعبیر کیا اور اس بات کی طرف اشارہ کیا کہ وہ غنا کا نہ انکار کرتے ہیں اور نہ اقرار، اس راستے میں وہ اپنے بزرگوں کے نقشِ قدم پر چلتے ہیں ۴۶۔

درد اپنے صوفیانہ مسلک کے مطابق بوریا نشینی، توکلِ استغنا اور عجز و انکساری کے رستے پر چلتے تھے۔ دنیاوی جاہ و حشمت سے مرعوب ہونا نہ جانتے تھے۔ فقر و درویشی کی دولت پانے کے بعد انہیں کسی دولت کی ضرورت نہ تھی۔ نالہ درو میں کہتے ہیں:

”فقیروں کا بوریا بادشاہوں کے تخت پر فوقیت رکھتا ہے اور درویشوں کی گردن بادشاہوں کے سامنے نہیں جھکتی۔ خبردار! ان بلند مقام لوگوں کے سامنے بے ادبی سے نہ آ اور ان نازک مزاج لوگوں کے سامنے عجز و انکساری کے سوا کسی چیز کا اظہار نہ کر اور اپنے خالق کے سوا کسی سے سروکار نہ رکھ۔“

”فقر کی بساط پر گستاخی و بے باکی سے قدم نہ رکھ کیوں کہ ان بلند مقام لوگوں نے بہت سے بادشاہوں کا غرور توڑا ہے۔“

قیاس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”نالہ درد“ کے مندرجہ بالا اقتباس میں شاہ عالم ثانی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ہمارے سامنے آب حیات کی وہ روایت زندہ نظر آنے لگتی ہے۔ جب ایک موقع پر بادشاہ درد کے ہاں بے اطلاع چلے آئے تھے۔ اس روز اتفاق سے بادشاہ کے پاؤں میں درد تھا۔ اس لیے مجلس میں مجبوراً دراپاؤں پھیلا دیا۔ درد نے کہا، یہ فقیر کی محفل کے آداب کے خلاف ہے۔ بادشاہ نے اپنے عارضہ کے سبب معذوری کا اظہار کیا۔ انہوں نے کہا کہ اگر ایسا عارضہ تھا تو پھر آنے کی کیا ضرورت تھی؟

اٹھارہویں صدی میں نادر شاہی حملے کے بعد دلی شہر کو خوف ناک تباہی اور بربادی کا سامنا کرنا پڑا، لہذا لوگ ہجرت کرتے گئے۔ دلی کے چھوٹے بڑے شعرا کے گھر ایک ایک کر کے بے چراغ ہوتے رہے۔ سودا رخصت ہوئے، خان آرزو نے رخت سفر باندھا، مصحفی بھی دلی سے سفر کر گیا مگر دلی کے صوفی خانوادے کے شاعر میر درد کی خانقاہ کا چراغ ان ایام میں بھی روشن رہا۔ درد اپنی شخصیت کے باطنی استحکام، محویت ذات، قناعت اور توکل کے سبب دلی ہی میں مقیم رہے۔ ان کی آنکھوں کے سامنے نادر شاہی لشکر نے دلی میں خون بہایا۔ ابدالیوں نے نہایت بے دردی سے شہر بار بار لوٹا۔ مرہٹوں اور جاٹوں کی ستم رانیوں کا تماشا ہوتا رہا۔ دلی کے ایک بادشاہ کو کھول کیا گیا مگر درد ثابت قدمی سے شہر میں موجود رہے۔ البتہ حالات کی ابتری کے باعث وہ اپنے اہل خانہ کو شہر کی فسیل کے اندر بھجوانے پر ضرور مجبور ہوئے تھے۔ قیاس کہتا ہے کہ خاندان کو فسیل شہر میں بھجوانے کا اشارہ حملہ نانداری (مارچ ۱۷۳۹ء) کی طرف ہے۔ اس زمانے میں مہر پرور بیگم (اورنگ زیب کی بہو) نے خاندان عندلیب کو شہر پناہ کے اندر محفوظ مقام پر آنے کی دعوت دی تھی تاکہ نادر شاہ کے مظالم سے بچا جاسکے۔ یہ پیش کش قبول نہ کی گئی مگر بعد ازاں اس پیش کش کی دوبارہ تجدید ہونے پر اسے قبول کر لیا گیا تھا۔ شہزادی مہر پرور نے اظہار عقیدت کے طور پر اس خانوادے کے لیے کوچہ چلیاں میں رہائشی مسکن، مسجد، عبادت خانہ، مجالس غنا، محفل مشاعرہ اور عرس کی تقریبات کے لیے ایک جگہ بنوائی تھی۔ ان تعمیرات کے آخری آثار تقسیم ہند (۱۹۴۷ء) کے بعد غائب ہوئے۔

ایام کی بدترین گردشوں میں بھی وہ شہر سے باہر اپنے والد کے مزار پر طلوع صبح سے غروب آفتاب تک جاوہر کشی کرتے تھے۔^۸ دلی کی تباہی پر ان کو بہت دکھ تھا۔ ایک مقام پر وہ اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

”شہر مبارک دلی کہ جس کے اندر حضرت قبلہ کو نین قدسنا اللہ بنصرہ سرہ [خواجہ ناصر عندلیب] کا روضہ مقدس ہے۔ خدا اس (شہر) کو تاقیامت آباد رکھے۔ یہ (شہر) عجب گلستان تھا۔ اب حوادثِ زمانہ اور خزاں کے ہاتھوں

پامال ہو گیا ہے۔ (یہاں) عجیب نہریں تھیں اور چیز تھے اور ہر قسم کے لوگوں کی آبادیاں تھیں اور اب دہر کے صدمات نے اسے تاراج کر ڈالا ہے۔ وجہ کچھ بھی ہو تمام روئے زمین میں ماہوش محبوبوں اور ان کے سبزہ خط کی طرح سے (یہ شہر) دل کش تھا۔^{۸۱}

گزر رہی ہوں جس خرابے پر کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات، یہ گھر تھا، یہ باغ تھا

درد اپنے عہد کی روحانیت، تہذیب اور ادب و شعر کی علامت تھے۔ ان کی تنہا شخصیت میں اٹھارہویں صدی کا ہندوستان سمٹ آیا تھا۔ ہمارے آج کے دور میں وہ ایک بڑے شاعر کی حیثیت سے زیادہ معروف ہیں مگر اٹھارہویں صدی کا ہندوستان انہیں ایک باعمل اور نظریہ ساز صوفی کی حیثیت سے زیادہ جانتا تھا۔ اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں ان جیسی شخصیات بہت کم نظر آتی ہیں۔ ان کی کتب تصوف کے رموز و مسائل سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ ہی کتب تھیں جو اٹھارہویں صدی میں ابتلا اور آشوب کے مارے انسانوں کو باطنی سکون فراہم کر سکتی تھیں اور اس دور کے ٹوٹے پھوٹے، شکستہ حال سرگرداں انسانوں کو صوفیانہ اسلوب زیست کی پناہ مہیا کرنے کا وعدہ کر رہی تھیں۔^{۸۲}

وہ شخص جس نے راہِ حق میں بھرپور زندگی بسر کی۔ جس کے آستانہ پر راگ راگنیوں کے منظر بند تھے تھے اور جہاں شعرا کے ہجوم میں شمعِ مشاعرہ گردش کرتی تھی۔ وہ شخص عمر عزیز کے آخری حصے میں رفتہ رفتہ بجھتا چلا گیا تھا۔ وہ بار بار بڑھاپے کا ذکر کرتا ہے اور اسے سفر کا استعارہ قرار دیتا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کے ساتھ اس شخص کی دلچسپیوں کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ اگرچہ اس پہ اضمحلال طاری نظر آتا ہے مگر اس کے اندر کی روحانیت اسے قوت بخشتی ہے۔ ”نالہ درد“ کی تصنیف کے زمانے میں اس نے اپنی ذہنی کیفیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا:

” (میں) اپنی عجیب و غریب باتوں سے محفلیں گرم کرتا رہا۔ اب وہ ساری باتیں مرجھائے ہوئے غنچے کی طرح لگتی ہیں۔ طبیعت میں اس قدر دھیماپن اور دنیا سے بے تعلقی پیدا ہو گئی ہے کہ ہر وقت دل و دماغ پر تصور ذات الہی چھایا رہتا ہے۔ دنیا والوں سے ملنا تو درکنار اپنی شکل بھی آئینہ میں دیکھنے کو جی نہیں چاہتا۔“^{۸۳}

۱۷۸۵ء/ ۱۱۹۹ھ میں ”درد دل“ کی ایک عبارت میں انہوں نے اپنی موت کی پیش گوئی کر دی تھی۔

”اب میری عمر کا چھیانوٹا سال ہے اور یہ رسالہ ختم ہو رہا ہے..... صحیفہ“
”واردات“ ۱۱۷۲ھ میں ختم ہوا تھا۔ اسی سال والد عالی مرتبہ نے چھیانوٹہ برس کی عمر میں رحلت فرمائی تھی۔ حسن اتفاق کہ اس رسالے کا خاتمہ اس سال ہوا جو میرا سال ارتحال ہے۔ یہ رسالہ ”شمع محفل“ کے ساتھ ۱۱۹۵ھ میں شروع ہوا تھا۔ ۱۱۹۹ھ میں ختم ہو رہا ہے۔ ظاہر یہ خاتمہ توام ہے۔ سکوت خاتمہ بالخیر راقم رسالہ سے۔“^{۸۴}

دوستو دیکھا تماشا یاں کا بس
تم رہو، اب ہم تو اپنے گھر چلے

۱۸۸۵ء/۱۱۹۹ھ میں ہی واقعتاً ان کا انتقال ہوا اور ان کی پیش گوئی پوری ہو گئی اور وہ اپنے ابدی گھر کی طرف رخصت ہو گئے۔ درود کی رحلت سے پانچ سال پہلے مرزا مظہر جانجاناں کی شہادت واقع ہو چکی تھی اور تین ماہ پیشتر غلام قادر خان روہیلہ اپنے باپ ضابطہ خان کا جانشین ہو چکا تھا اور دو برس بعد شاہ عالم کے مکول ہونے کا سانحہ پیش آنے والا تھا۔ شاہ عالم ثانی بے سروسامانی کا شکار تھا۔ شاہی محلات کو بھی (نجف خان کے زمانے میں) فاقوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ دلی کی بساط سیاست پر اسی طرح سے زراحت (Anarchy) طاری تھی۔ اس لیے اودھ یا دوسرے مقامات کی طرف دلی کے لوگ مسلسل ہجرت کر رہے تھے۔ شہزادہ جہاں دار شاہ بھی لکھنؤ پہنچ چکا تھا۔ دلی میں ہر طرف عدم استحکام کے سبب شدید بے چینی تھی۔ قلعہ کی حالت پر وحشت برس رہی تھی۔ تخت ویران تھا۔ اس دور میں شاہ عالم کا کہنا تھا کہ اس کے پاس پہننے کے لیے دوسری قبائک موجود نہ تھی مگر ایسے دور میں بھی قلعہ سے توپ چلتی تھی اور نوبت بج رہی تھی۔ میر درد کا خاندان بہ دستور توکل اور فقر کے رستے پر چل رہا تھا اور ان کے خاندانی سجادہ پر میر اثر بیٹھ چکے تھے۔

بعض شاعر ایسے ہوتے ہیں کہ جنہیں ان کی شاعری سے زیادہ ان کے سماجی اور تہذیبی مرتبہ کے حوالے سے پچانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس طرح سے ان کی شاعری پر شخصی اور تہذیبی کردار غالب آ جاتا ہے اور ان کے ادبی مقام کا تعین کرنا دشوار ہو جاتا ہے اور اس وجہ سے خود اصل شاعر کی شناخت بھی دشوار ہو جاتی ہے۔ شاعر کی شخصیت اس کے شعری جوہر کو پس پشت ڈال دیتی ہے یا بہ صورت دیگر اس کا شعری کردار ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ ایسی صورت میں ادب کے مورخ کا اولیٰ منصب اصل شاعر کی دریافت ہے اور اس کے شعری وجود سے شخصیت کے سایوں کو الگ کر کے اس کے اصل شعری جوہر کو تلاش کرنا ہے۔ یہ وہ رستہ ہے کہ جس پر چل کر نقاد تہذیبی و سماجی مراتب سے لدے ہوئے شاعر کو صحیح طور شاعر دیکھ سکتا ہے۔ اس کی شعری دنیا میں چل پھر سکتا ہے اور اس سے مکالمہ بھی کر سکتا ہے۔ اس عمل سے حقیقی شاعر رفتہ رفتہ ہمارے سامنے ابھرنے لگتا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات اور افکار نمایاں ہو سکتے ہیں۔ اس کے شعور و لاشعور کی واردات کا مشاہدہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ یوں بالآخر ہمارا تعارف حقیقی شاعر سے ممکن ہو سکتا ہے۔ درد کا جائزہ بھی ہمیں اسی تنقیدی مفروضہ کے حوالہ سے لینا ہوگا۔

درد کے بارے میں ہماری عام تنقید اس طرح سے شروع ہوتی ہے کہ وہ ایک بڑے صوفی تھے اور صوفی خانوادے کے فرد تھے۔ اس طرح کی تنقید کے ذریعے آغاز ہی میں درد کی شاعری اس کے صوفیانہ کردار کے سائے میں آ جاتی ہے۔ یہ سایہ اتنا گہرا ہے کہ اس کے بعد اس کی شاعری کی حقیقی شکل کو تلاش کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ درد سے صوفیانہ عقیدت ایک بات ہے اور اس کا شاعرانہ مرتبہ ایک جداگانہ موضوع ہے۔ ادبی تاریخ کے مورخ کے لیے اس کی اصل حیثیت شاعرانہ ہے۔

بعض نقاد درد کی عشقیہ شاعری کو ان کی شخصیت کے ساتھ وابستہ کرنے سے گریز کرتے ہیں یعنی درد کا عاشق مزاج ہونا ان کے نزدیک ناروا اور معیوب سی بات تھی لیکن درد کے ہاں تو عشقیہ شاعری موجود ہے۔ پھر آخر

یہ شاعری کہاں سے نمودار ہوئی؟ اس کا جواز وہ شاعری کی تہذیبی روایت میں تلاش کر لیتے ہیں۔ چنانچہ وہ درد کی عشقیہ شاعری کو غزل کے مجازی عشق کی دین قرار دیتے ہیں یعنی درد عمر بھر اپنی ذات کا نہیں بلکہ رسمی طور پر غزل کے مجازی عشق کا اظہار کرتے رہے۔

میر درد کی طرح اس دور میں مرزا مظہر جانجاناں بھی بہت بڑے صوفی تھے۔ وہ نہایت برگزیدہ ہستی تصور کیے جاتے تھے۔ ان کا اردو کلام اگرچہ بہت مختصر ہے مگر عشقیہ تصورات پر مشتمل ہے۔

مسئلہ یہ ہے کہ عہد درد کی تہذیب میں عشق ایک حرکی استعارہ تھا جو گرمی و جود، راز ذات اور رونق کائنات کا مظہر سمجھا جاتا تھا۔ قرون وسطیٰ سے پیدا ہونے والا عشق کا یہ تصور اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں جاری و ساری تھا اور اپنے پیچھے ایک لمبی تہذیبی روایت رکھتا تھا۔ مرزا مظہر ہوں یا سودا، درد ہوں یا میر ان سب شعرا کے تخلیقی وجود کی اساس عشق کے اسی استعارے پر تھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کا رخ مجازی بھی ہو سکتا تھا اور حقیقی بھی۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس روایت کے شعرا اپنے جذباتی طرز احساس کو ایک خاص تہذیبی سطح تک ہی ابھرنے کی اجازت دیتے تھے یعنی تہذیبی سطح کا احساس ان کے جذباتی رویوں کی بے باکی پر محتسب کا کردار ادا کرتا تھا۔ اگر درد اپنے تہذیبی مقام پر نظر رکھتے تو اس صورت میں تہذیبی خوف ان کے اندر کے شاعر کو ختم کر سکتا تھا۔ [جیسا کہ ان کے چھوٹے بھائی میر اثر کی شاعری کا دردناک انجام ہوا تھا۔ دیکھیے خواجہ میر اثر پر تبصرہ]

درد کی کامیابی کا بڑا راز اس میں ہے کہ انہوں نے اپنے مقام و مرتبہ کو کسی خوف کا سبب نہیں بنے دیا۔ شعری اظہار کو اپنے اندر کے تخلیقی انسان کی آواز سمجھا اور یہ آواز لوگوں تک پہنچا کر اپنے اظہار کے دائرے میں وسعت پیدا کی۔ درد یہ بات اچھی طرح سمجھتے تھے کہ جذبات اور احساسات کا اظہار کسی تخلیقی انسان کے شخصی آہنگ کو متوازن رکھتا ہے۔ البتہ ان کے عہد نے جذبات کی تہذیب کا جو معیار قائم کیا تھا، وہ اس کی پیروی ضرور کرتے رہے۔ جس طرح ہر عہد کا اپنا نظام اخلاق ہوتا ہے اور وہ عہد بہ ہر طور اس نظام اخلاق کی قدروں کی توقیر کرتا ہے۔ اسی طرح سے درد کی عشقیہ شعریات، اخلاقیات کے حدود ہی میں رہتے ہوئے نمودار ہوتی ہے۔ درد نے اپنی شعریات کو اپنے دور کے تہذیبی حوالوں کے ذریعے با معنی بنایا ہے۔ ان کے تخلیقی عمل کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ظاہر و باطن ان کی شخصیت میں ہم آہنگ ہو کر تجربہ کی ایک اکائی بنتے ہیں اور یہ اکائی ان کی تخلیقی شخصیت کی مظہر بن جاتی ہے۔ ان کے اندر سے نمودار ہونے والے جذبے، خیال، احساسات اور مہیجانات میں ہم آہنگی برابر کار فرما رہتی ہے۔ درد کی شاعری کے موضوعات بھی ان کی تخلیقی شخصیت سے ہم آہنگی کا رشتہ استوار رکھتے ہیں۔ ان ہی اسباب کی بنا پر درد کی شاعری آج کے دور میں بھی ہمارے لیے با معنی ہے۔

”دیوان درد“ میں ہمارا تعارف جس درد سے ہوتا ہے، وہ اس درد سے مختلف ہے جو ہمیں ”واردات“ ”علم الکتاب“ ”شمع محفل“ اور ”نالہ درد“ میں نظر آتا ہے۔ ”نالہ درد“ کا مصنف ہمہ وقت وجود مطلق کے استغراق میں رہنے کا طالب ہے۔ وہ عشق حقیقی کی کیفیات سے شراہور ہے اور اس کے نزدیک دنیا محض سایہ اور سراب ہے۔ وہ زندگی سے دور رہتا ہے۔ عام انسانوں کی سماجی زندگی میں اس کی دل چسپی نہیں۔ وہ صرف عمر ڈھلنے اور وقت پورا

ہونے کا منتظر ہے۔ اس کی آنکھیں عدم کی منزل پر لگی ہوئی ہیں۔ دنیا کی طرف دیکھنا بھی وہ پسند نہیں کرتا مگر یہ شخص جب ”دیوان درد“ کے شاعر کی حیثیت سے ملتا ہے تو اس کے بدن پر عام طور پر نہ جامہ درویشی دیکھتے ہیں اور نہ امامہ اور نہ ہی وہ اپنے سجادہ پر متمکن نظر آتا ہے۔ ”دیوان درد“ میں ہم ایک صوفی سے نہیں ایک شاعر سے بھی مکالمہ کرتے ہیں اور ایک ایسے شاعر سے کہ جو خود کہتا ہے:

زور عا شق مزاج ہے کوئی
درد کو قصہ مختصر دیکھا

اس شاعر کے ساتھ ہم کبھی محبوب کی گلی میں جاتے ہیں اور کبھی بت کدہ میں اور کبھی بے کدے کا رخ کر لیتے ہیں۔ وہ ان سب مقامات سے آگاہ ہے۔ اس کا دل یاد محبوب سے زخمی ہے۔ وہ آہ و نالہ بلند کرتا ہے۔ محبوب کے لبوں کی مسیحا کا طالب ہے اور اس سے کرم فرمائی کی درخواست کرتا ہے۔ اس کے دل میں وصل محبوب کی خواہشیں ہیں جو نامکمل رہ جاتی ہیں۔ ساقی سے بھی وہ اپنی نامکمل خواہشوں کا اظہار کرتا ہے:

کبھی خوش بھی کیا ہے دل کسی رنید شرابی کا
بھڑا دے منہ سے منہ ساقی ہمارا اور گلابی کا

”دیوان درد“ میں عاشق مزاج درد کو دریافت کرنے کی ضرورت نہیں، وہ تو ہر صغے پر موجود ہے:

بعد مدت کے درد کل مجھ سے مل گیا راہ میں وہ غنچہ دہن
میری اس کی جو لڑ گئیں آنکھیں ہو گئے آنکھوں ہی میں دو دو بچن

ہر گھڑی کان میں وہ کہتا ہے کوئی اس بات سے آگاہ نہ ہو

شب تک جو ہوا تھا وہ ملائم اپنا بھی تو جی پکھل گیا تھا
میں سامنے سے جو مسکرایا ہونٹ اس کا بھی درد اہل گیا تھا

ہم نشیں پوچھو نہ اس شوخ کی خوبی مجھ سے کیا کہوں تجھ سے غرض جی کو مرے بھاتا ہے

ذکر میرا ہی ہے وہ کرتا تھا صریحا لیکن میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

کچھ ہے خبر تجھے بھی کہ اٹھ اٹھ کے رات کو عاشق تری گلی سے کئی بار ہو گیا

ادھر کو جو مسکرا کے دیکھا کچھ تو جی سے حجاب نکلا
مے خانہ عشق میں تو اے درد تجھ سا نہ کوئی خراب نکلا

کیوں بھویں تانتے ہو بندہ نواز سینہ کس وقت میں سپر نہ کیا
تجھ سے ظالم کے سامنے آیا جان کا میں نے کچھ خطر نہ کیا

شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آ شتابی کہ رات جاتی ہے

میں تو کچھ ظاہر نہ کی تھی دل کی بات پر مری نظروں کے ڈھب سے پا گیا

ہم جانتے ہیں درد اندھیرے میں رات کو تو لگ رہا ہے کوچے میں جس گھات کے لیے

اگرچہ یہ بات عجیب اور دل چسپ لگتی ہے کہ ایک ہی شخص دو مختلف حیثیتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ جب وہ ”نالہ درد“ لکھتا ہے تو ایک خالص صوفی نظر آتا ہے مگر جب غزل لکھتا ہے تو غزل کار وایتی عاشق معلوم ہوتا ہے۔ کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ درد دو مختلف کرداروں میں نظر آتے ہیں۔ ادبی شخصیات کے ہاں کبھی کبھی اس قسم کے مسائل مل جاتے ہیں۔ مثلاً ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے ایک جگہ یہ کہا ہے کہ اس کی شخصیت میں شاعر اور نقاد کے کردار ایک دوسرے سے مربوط نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔

اگر یہاں شاعر کی شخصیت اور شاعری کے حوالے سے ایلٹ ہی کا حوالہ دے کر یہ بات کہی جائے کہ شاعری شخصیت سے فرار کا نام ہے تو اس کا انطباق درد کی شخصیت اور شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ کیوں کہ ان کی شخصیت وہ نہیں ہے جو ہمیں عشقیہ شاعری میں نظر آتی ہے اور ان کی عشقیہ شاعری ان کی شخصیت میں نظر آتی ہے۔

مسئلہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ درد کے ہاں تصوف اور خالص شاعری کی دو الگ الگ اکائیاں اپنے اپنے دائرے میں کار فرما رہتی تھیں۔ لیکن یہاں بھی پلہ خالص شاعری [عشقیہ شاعری] کا بھاری ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد صادق ”درد کی شاعری کا ایک تہائی حصہ روحانی اور زندگی کے مسائل سے اور دو تہائی عشقیہ شاعری پر مشتمل ہے“^{۸۵} یوں لگتا ہے کہ ان کے اندر ایک بڑا عاشق ہمیشہ سے موجود تھا مگر صورت یہ بنی تھی کہ انتیس برس کی عمر

میں انہوں نے لباس درویشی اوڑھ لیا تھا اور یہ ہی ان کا نقاب (Persona) بن گیا تھا۔ اس کے بعد عمر بھر یہ عاشق اس نقاب (Persona) کی نگرانی میں تو رہا لیکن تخلیقی عمل کے راستے سے نمودار ہو کر اپنے ہونے کا ثبوت مہیا کرتا رہا۔ صوفیا ہمیشہ اپنی خواہشوں، جبلتوں اور جذباتوں کو روحانی اعمال کی کثرت سے دباتے، کچلتے اور ان کی تہذیب کرتے ہیں۔ ان کی مکمل نفی کو وہ روحانی کام رانی تصور کرتے ہیں۔ وہ روح کے آہنگ میں زندہ رہتے ہیں۔ درد کے اندر کا

عاشق جسم و روح کی وحدت اور ہم آہنگی کا شعور رکھتا ہے۔ درد کے اردو دیوان کی تخلیقی توانائی اسی تصور کے سبب سے قائم ہے۔

درد کی شاعری سے عاشق کے ساتھ ساتھ ایک صوفی اور انسان بھی نمودار ہوتا ہے۔ ایک ایسا انسان جو کائنات اور انسانی ذات کے بھید جاننے کے لیے ہمیشہ مضطرب نظر آتا ہے۔

ان بھیدوں کو انسان ہزاروں برس سے جاننے کی مسلسل کوشش کرتا رہا ہے۔ درد کے ہاں تجسس میں جہاں اس اسرار کا احساس ہے وہاں حیرت و استعجاب کی کیفیات بھی ہیں۔ اپنے آپ کو، تخلیق کائنات کو اور خالق کائنات کو جاننے کا تجسس درد کے ہاں بہت پرانا ہے۔ اس کا تعلق ان ایام سے ہے جب وہ ایام طفلی میں گریہ شعی میں مصروف پائے جاتے تھے۔ ہم اس سے پہلے یہ ذکر کر چکے ہیں کہ اس زمانے میں جب وہ انتہائی طرف بڑھ رہے تھے تو خواجہ ناصر عندلیب کو خبر دی گئی تھی۔ استفسار پر انہوں نے اپنے والد کو جو مسئلہ بتایا تھا، اس کا تعلق اسرار اور تجسس کی واردات سے تھا۔ وہ اس وقت بھی اپنی ذات، خالق کائنات اور مقصد کائنات کو جاننے کے متمنی تھے۔ معلوم ہوتا ہے یہ تجسس اور اسرار، جوانی سے بڑھاپے تک ان کے ساتھ ساتھ رہا اور اس کے ساتھ ہی وہ حیرت و استعجاب کی منزلوں سے بھی گزرتے رہے۔ ہر منزل پر یوں لگتا تھا کہ وہ بہت کچھ جان چکے ہیں مگر آنے والی منزلیں مزید حیرت اور مزید تجسس کا سامان فراہم کر دیتی تھیں۔ اپنے آپ کو مسلسل دریافت کرتے رہنا تخلیقی عمل کا حصہ ہے جس میں سکوت و سکون نہیں ہے۔ اس میں فکر کی ہر نئی لہر ہماری ذات میں ایک نئی حرکت پیدا کرتی ہے اور تخلیقی عمل کی یہ ہی خوبی ہے کہ وہ اپنی ذات کو ازسرنو دریافت کرنے کا سفر کبھی بھی ختم نہیں کرتا ہے۔ درد کی شاعری کے یہ پہلو یقیناً قابل غور ہیں۔

درد کی شاعری سے نمودار ہونے والے جس فکری اور صوفی انسان کی طرف ابھی ہم نے اشارہ کیا ہے، وہ اس کائنات میں اپنی حقیقت کا ادراک حاصل کرنے کے بعد فکر مند نظر آتا ہے۔ وہ نہ صرف اپنے انجام سے بلکہ عام انسانوں کے انجام سے بھی خائف معلوم ہوتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس دنیا میں اس کے وجود کا عرصہ قیام نہایت مختصر ہے اور جتنا عرصہ بھی یہ وجود یہاں قیام رکھتا ہے۔ اسے وہ قیام سے نہیں بلکہ عرصہ مسافرت سے تعبیر کرتا ہے اور عرصہ مسافرت کو پورا کرنے کے بعد وہ عدم میں پہنچے گا جو اس کی مستقل منزل ہے۔ درد کے اس انسان کو دنیا میں عرصہ حیات کے مختصر ہونے کا دکھ نہیں بلکہ اسے فکر ہے کہ مختصر عرصے کے بعد وہ آنے والی منزل کا سامان کیسے تیار کر سکے گا۔

صوفیانہ نقطہ نظر سے درد نے حیات و کائنات اور انسان کو جس طرح دیکھا ہے، وہ فارسی شاعری کا صدیوں پرانا روایتی اسلوب ہے۔ ان کی غزل اسی تجربہ کے ساتھ سفر کرتی ہے۔ صوفیانہ شاعری میں درد کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ شمالی ہند میں اردو شاعری کی روایت میں انہوں نے پہلی بار صوفیانہ خیال اور مضامین کو استعمال کر کے صوفیانہ شاعری کی روایت کو استوار کیا ہے۔

درد کی صوفیانہ شاعری میں وسط ایشیا، ایران و عرب اور جنوبی ایشیا کی صدیوں پرانی صوفیانہ روایت کا اظہار

ماتا ہے۔ درد کی شاعری کے صوفیانہ تجربے اپنی باطنی انفرادیت کے ساتھ ساتھ ایک وسیع روایت سے منسلک ہیں۔ ان کے مختصر اردو دیوان میں اس روایت کے استعاروں، علامتوں، کنایوں، رموز و معارف اور عشق کی ایک کائنات آباد ہے۔

اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں تصوف کو گزشتہ صدیوں کے مقابلہ میں زیادہ مقبولیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب شاہ ولی اللہ، مرزا مظہر جانجانا، خواجہ ناصر عندلیب اور میر درد جیسے نظریہ ساز صوفی تصوف کے افکار و مسائل پر کھل کر بات چیت کرتے ہیں۔ شیخ احمد سرہندی نے وحدت الوجود سے اختلاف کر کے وحدت الشہود کا جو تصور پیش کیا تھا، اٹھارہویں صدی کے صوفیا اس نزاعی مسئلہ پر مدتوں شذرات قلم بند کرتے رہے۔ اسی دور میں چشتی سلسلہ کا احیا ہوتا ہے اور صوفیائے چشت برصغیر میں پھیل جاتے ہیں۔ دلی شہر نقش بندی صوفیوں کا اہم مرکز قرار پاتا ہے۔ مرزا مظہر جانجانا، میر درد کا خاندان اور شاہ ولی اللہ نقش بندی سلسلے ہی کے صوفیا تھے۔ تصوف کی اس بھرپور روایت کے دور میں میر درد نے اپنی صوفیانہ شاعری پیش کی۔ اس عہد میں تصوف کی اس مقبولیت کے عقب میں اٹھارہویں صدی کے سیاسی، سماجی اور معاشی زوال کے عوامل بھی کار فرما ملتے ہیں اور اس ہمہ گیر زوال کے دور میں انسانی ذات، روایات اور اقدار کی بدترین تباہی کے ہاتھوں پیدا ہونے والا آشوب بھی نظر آتا ہے۔ قتل و غارت اور آشوب زیت نے انسانی طبائع کو از بس نحیف و نزار کر دیا تھا۔ اس لیے اٹھارہویں صدی کا نحیف و نزار انسان بے بسی اور بے کسی کے عالم میں مایوسی و ناامیدی میں ڈوب جاتا ہے۔ ایسے دور اجلا میں یہ انسان صوفیانہ پناہ گاہیں تلاش کرتا ہے۔ صوفیا کے آستانوں پر دعا کی خاطر مایوس لوگوں کے ہجوم نظر آتے ہیں۔

درد کی صوفیانہ شاعری ایک باعمل اور نظریہ ساز صوفی کی باطنی بصیرت کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ شاعری اس کے قلب و نظر پر گزرنے والے مشاہدات اور کشف کی حالتوں پر مشتمل ہے۔ درد کی صوفیانہ شاعری عقل و فہم کی سطحوں پر متاثر کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ یہ شاعری صوفیانہ مسائل کی توضیح و تشریح اور تعبیر کا سامان مہیا کرتی ہے۔ تصوف کے بے شمار اہم مسائل جو درد کے مشاہدے کا نتیجہ تھے، تخلیقی سطح پر ان کی شاعری میں ظہور پاتے ہیں۔ انسان، خدا اور کائنات کے بارے میں ان کے ہاں تصورات کی ایک وسیع دنیا آباد تھی۔ وہ ایک سچے صوفی کے طور پر صوفیانہ تجربات کی ان منزلوں سے گزرے تھے جو حیرت، انابت، توکل، فنا، محویت، رضا، وحدت، مشاہدہ حق، استغنا اور معارف الہی کے نام سے تعبیر کی جاتی ہیں۔ ان کی جملہ تصنیفات اور شاعری میں ان تمام منزلوں کے مشاہدات موجود ہیں۔

وہ جو شبلی نے کہا تھا کہ وحدت الوجود بادۂ تصوف کا نشہ ہے۔ درد کی صوفیانہ شاعری بھی اسی کیفیت کی حامل ہے۔ ان کی شاعری کا مرکزی تصور اسی خیال کے گرد گھومتا ہے۔ درد کہتے ہیں:

”وجود مطلق کے ساتھ اتحادی نسبت کے بغیر کسی موجود کی ہستی کا امکان ہی نہیں
کیونکہ موجودیت وجود کی شان ہے۔ اس کا غیر عدم ہے جو کسی طور بھی موجود نہیں ہو سکتا اور

امتیازی نشان کے بغیر مختلف اعتبارات کا ظہور محال ہے، لہذا اتحاد ہی وجود کا سبب ہے اور امتیاز ان کے ظہور کا سبب اور وہی امتیازی نسبت کے پیدا کرنے والا اور اتحادی نسبت کے دہرانے والا ہے اور ہم سب اللہ ہی طرف سے آئے ہیں اور اسی کی طرف لوٹ جائیں گے۔^{۸۶}

درد کے نزدیک زمین، آسمان اور کائنات کی ہر شے میں اسی ذات واحد کی جلوہ ریزی نظر آتی ہے۔ اس ذات واحد کے سوا کوئی دوسرا وجود حقیقی نہیں ہے۔ اسی وجود حقیقی سے کائنات کا وجود قائم ہے۔ وہی اول ہے، وہی آخر ہے اور وہی ظاہر ہے اور باطن ہے اور تمام اشیا پر مکمل طور پر قدرت رکھنے والا ہے۔ اس کائنات میں ہر طرف اس کے مظاہر نظر آتے ہیں اور انسان بھی اس کا ایک مظہر ہے۔ کائنات میں ذات باری کی تجلیات کے لامتناہی سلسلے جاری رہتے ہیں اور ذات باری ہر بار ایک نئی شان کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔ تجدید امثال کے اس مسئلہ کے بارے میں درد یہ کہتے ہیں کہ حق تعالیٰ ہر لمحہ ایک نئی شان سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ صوفیا تجدید امثال کے قائل ہیں۔ چوں کہ وہ ساری کائنات کو اس ذات پاک کا ظہور سمجھتے ہیں، اسی بنا پر وہ کہتے ہیں۔ حق سبحان تعالیٰ ہر آن اک نئی شان سے جلوہ گر ہوتا ہے۔^{۸۷} درد کی شاعری کے ان افکار کو ”آئینہ“ کی علامت کے حوالے سے دیکھیے:

فارغ ہو بیٹھ فکر سے دونوں جہاں کی
خطرہ جو ہے سو آئینہ دل پہ زنگ ہے

حیرت زندہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینہ
یاں نک بھی جس کی آنکھ کھلی ہے سو دنگ ہے

آہن ہو یا ہو سنگ ہے سب جلوہ گاہ یار
جوں آئینہ ہر ایک گزر میں صفا کو دیکھ

اے درد مثال آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
بیردن در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

آئینہ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
رہتا ہے کون اس دل خانہ خراب میں

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمایاں
ہم آئینہ کے سامنے جب آکے ہو کریں

مزاج نازک دل سے اگر مکدر ہو
یہ آئینہ ہم ابھی پاش پاش کرتے ہیں

عالم آب میں جو آئینہ ڈوبا ہی رہا
تو بھی دامن نہ کیا درد نے تر پانی میں

تیرے ہی دیکھنے کے لیے آئینہ کی طرح
کرتا ہوں اپنے دیدہ حیراں کی احتیاط

صوفیانہ شاعری کی روایت میں ”آئینہ“ کا استعارہ فارسی شعرا کے لیے ہمیشہ غایت درجہ دل چسپی کا باعث رہا ہے۔ اس دل چسپی کی بڑی وجہ قلب کے ساتھ آئینہ کی کچھ مشابہتیں ہیں۔ صوفیا پاکیزگی، صفائی اور قلب انسانی کی جلا کے جس تصور کو پیش کرتے ہیں، اس کی مشابہت آئینہ میں پائی جاتی ہے۔ ”آئینہ“ میں ہم اسی صورت میں کوئی عکس دیکھ سکتے ہیں کہ جب آئینہ صاف ہو، غبار اور آلودگی سے آلودہ نہ ہو۔ اگر آئینہ آلودہ ہے، رنگ یا غبار سے الٹا ہے تو عکس نہ دیکھا جاسکے گا، لہذا آئینہ کو رنگ اور آلودگی سے پاک کرنا ضروری ہے۔ جب آئینہ صاف شفاف ہوگا تو مطلوبہ عکس منعکس ہو سکے گا۔ صوفیاء یہ کہتے ہیں کہ اگر قلب انسانی میں آلودگی نہیں ہے تو ذات باری کا جلوہ دیکھنا ممکن ہے۔ اس لیے حقیقت کبریٰ تک رسائی حاصل کرنے کے لیے قلب کو جلادینے کی ضرورت ہے۔ اسی طرح سے شعرا ”آئینہ“ کو ”حیرتی“ کہتے ہیں۔ بعینہ قلب انسانی بھی وجود مطلق کے تصور میں حیرت زدہ رہتا ہے یعنی قلب انسانی اور آئینہ کی ان مشابہتوں کے سبب ”آئینہ“ کا استعارہ درد کی شاعری میں بھی بار بار نمودار ہوتا ہے۔ ان کے صوفیانہ تجربہ میں ”آئینہ“ کا یہ استعارہ کہیں حیرت کی کیفیت میں ہے تو کہیں وحدت وجود کی کیفیات بیان کرتا ہے اور کہیں پر قلب انسانی پر لگنے والے رنگ اور آلودگی کے خطرات سے آگاہ کرتا ہے۔ درد کہتے ہیں کہ حیرت صرف آئینہ ہی سے منسوب نہیں ہے بلکہ ہر وہ آنکھ جو کھل جاتی ہے، حیرتی ہو جاتی ہے یعنی یہ مقام احدیت میں گم ہو جاتا ہے:

کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا
دیکھ تو ہے کون بارے تیرے کاشانے کے بیچ
جوں گہر غلطاں رہے گا آب اور دانے کے بیچ
یوسف چھپا ہے آن کے ہر حیر بن کے بیچ
پھر ہر طرف نظارہ حسن و جمال کر
کرتا ہوں اپنے دیدہ حیراں کی احتیاط
بیرون در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

حجاب ربخ یار تھے آپ ہی ہم
آئینے کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ
عقدہ دل کھول مثل قطرہ ناداں کب تک
تجھ کو نہیں ہے دیدہ بینا و گرنہ یاں
اسے درد کر تک آئینہ دل کو صاف تو
تیرے ہی دیکھنے کے لیے آئینہ کی طرح
اے درد مثال آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں

دریائے معرفت کے دیکھا تو ہم ہیں ساحل
مگر دار ہیں تو ہم ہیں اور پار ہیں تو ہم ہیں

ان اشعار میں دعوت فکر ہے۔ اپنے دیدہ و بینا کو داکرنے اور اپنے اندر کی دنیا میں ذات باری کو تلاش کرنے کی، انسان جب یہ مرحلہ طے کر لیتا ہے تو وہ ذات باری کے تصور میں خود کو فنا کر لیتا ہے۔ اس کی ذات کی مکمل نفی کا عمل اسے کامل لطافت کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ صفات ذات فنا ہو چکنے کے بعد صوفی ذات باری میں مکمل طور پر مدغم ہو جاتا ہے اور صوفی کے لیے یہ انتہائی بلند مقام ہے۔

درد کی شاعری اس انسانی واردات کی حامل ہے جہاں انسان حیرت کے مرحلوں کو طے کرتے ہوئے اس کائنات میں اپنے وجود کے حقیقی رابطوں کو تلاش کرتا ہے۔ بلاشبہ وہ حیرت میں بھی گم ہوتا ہے اور جذب و استغراق کی منازل کا بھی سفر کرتا ہے۔ جہاں معارف الہی اور مشاہدہ حق کی دولت بے بہا کے حصول سے وہ صوفیانہ تجربہ کی شادمانی حاصل کرتا ہے۔ اس کائنات میں انسان کی کامیابی کی دلیل دیدہ و بینا کے حصول میں ہے۔ یہ اس کی بصیرت کی آنکھ ہے اور جب یہ آنکھ روشنی حاصل کر لیتی ہے تو اس کائنات کے اسرار اس پر منکشف ہونے لگتے ہیں۔ اس کی ذات پر سب سے بڑا انکشاف یہ ہوتا ہے کہ وہ جس وجود کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے، وہ وجود تو خود اس کے اندر موجود تھا۔ صوفیانہ تلاش اور سفر کا یہ ہی وہ مقام آگئی ہے جس پر پہنچ کر سالک کو باطنی دنیا کی روشنی مل جاتی ہے۔ صوفیا انسان کو جہاں کائنات کی نیرویگیوں پر غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں، وہاں وہ اپنے باطن میں اترنے کا درس بھی دیتے ہیں۔ اس لیے وہ بار بار اندر کی دنیا کی طرف سفر کرنے اور اترنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ درد کی صوفیانہ شاعری میں بھی باطنی دنیا کا یہ تصور بہت اہم ہے اور وہ بار بار انسان کو اندر کی دنیا کا راستہ دکھاتے ہیں جہاں وہ ذات باری کی تجلیات دیکھ سکتا ہے۔

مگر ان تمام باتوں کے باوجود درد کی صوفیانہ شاعری میں ہمیں کسی چیز کی کمی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ فارسی شاعری کی صوفیانہ روایت کے ایک بڑے تجربہ کی موجودگی میں بھی درد کی شاعری میں جس شے کی کمی لگتی ہے وہ صوفیانہ تجربہ کا جذب و استغراق ہے۔ مستی و سرشاری، سوز و ساز اور تڑپ کی وہ کیفیت جو فارسی شاعری کی روایت میں عراقی، خسر و اور سرمد کی شاعری کا امتیاز تھی اور جس سے صوفیانہ روایت و جد و جد حال میں شرا اور ملتی تھی۔ درد کی شاعری میں نظر نہیں آتی ہے۔ درد کے ہاں جذبہ و احساس کی وہ حدت کم ہے کہ جس سے صوفیانہ شاعری میں سوز و گداز کی لازوال کیفیات کا سلسلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے یوں محسوس ہوتا ہے کہ درد کی شاعری صوفیانہ تصورات کا شعوری سطح پر اظہار کرتی ہے۔ درحقیقت صوفیانہ تجربہ کی یہ شعوری سطح ان کی شاعری میں مسلسل غالب رہتی ہے اور شاعری میں تخلیقی تجربہ کی جذباتی اور محسوساتی سطح پر اپنا دباؤ برقرار رکھتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ درد کی شاعری صوفیانہ جذب و استغراق کی تخلیقی سطح سے ہٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اکثر مقامات پر یہ نظر آتا ہے کہ وہ صوفیانہ تصورات کو نظم کر دینے ہی پر اکتفا کرتے ہیں۔ ان تصورات کے اظہار میں حال کی واردات کے اثرات کم ہیں۔ صوفیانہ شاعری محض تصورات اور نظریات کے اظہار سے تخلیقی شاعری کا مرتبہ حاصل نہیں کر

سکتی ہے۔ جو چیز صوفیانہ شاعری کو بلندی پر لے جاتی ہے، وہ وجدانی کیفیات کا انکشاف بھی ہے اور یہ کیفیات بھی ہم درد کے ہاں کم کم ہی دیکھ سکتے ہیں۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو گا کہ وہ مشاہدہ کی والہانہ سرمستی کو شعری تجربہ میں منتقل نہ کر سکے۔ یہ ہی سبب ہے کہ آج ہم ان کی صوفیانہ شاعری کو شعوری سطح کی شاعری سے تعبیر کرتے ہیں۔

قائم چاند پوری

(م ۱۷۹۳ء)

سودا، میر اور درد کے تذکرے کے بعد اب ہم اس دور کے دیگر شعراء کا مطالعہ کریں گے۔ اس مقام پر ہم میر و سودا کے اس معاصر صغیر کا ذکر کرنے والے ہیں کہ جس کی ادبی حیثیت کو بعض تذکرہ نگاروں نے سودا کے برابر یا اس سے بلند قرار دیا ہے۔ مگر شیفتہ ایسے تذکرہ نگاروں کی رائے کو ”دیوانگی“ سے تعبیر کرتے ہیں اور ان لوگوں کو ”ناشناختانِ سخن“ کہتے ہیں۔^{۸۸} شیفتہ کی اس سخت رائے کے باوجود قائم کی استادی اور شعر و فن کی خوبی کو سب ہی نے سراہا ہے مگر اس کے باوجود اردو ادب کی تاریخ میں اس کی ادبی حیثیت کئی اعتبار سے متنازعہ فیہ رہی ہے۔ اس پر سب سے بڑا الزام تقلید کا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس کے کلام کی انفرادیت سے بھی انکار کا رجحان غالب رہا ہے۔ ہماری مراد مرزا سودا کے شاگرد قائم چاند پوری سے ہے۔

قائم ایک محتاط اندازے کے مطابق سترھویں صدی کی دوسری دہائی کے خاتمہ کے چند برس بعد چاند پور

میں پیدا ہوئے۔^{۸۹}

یہ بات دل چسپ ہے کہ جس دور (۱۷۳۷-۱۷۵۰/۵۵ء) میں قائم نے شاعری کا سفر شروع کیا، اس دور میں اردو شاعری کا ایک عہد ختم ہو رہا تھا اور دوسرا دور شروع ہونے والا تھا اور پھر اس کے فوراً بعد ایک ایسا دور جنم لینے والا تھا کہ جس کے ساتھ خود قائم کو وابستہ ہونا تھا۔ ہماری مراد ایہام گوئی کے زوال، مرزا مظہر کی نئی شعریات کے فروغ اور اس نئی شعریات سے میر و سودا اور درد کے دور کا شروع ہونا ہے۔ اس اعتبار سے قائم نے اردو شاعری کو نہایت اہم ادبی منزلوں سے گزرتے ہوئے دیکھا اور ایک بڑا ادبی عہد ان کے سامنے طلوع ہوا۔

قائم کی شاعری اس عہد میں پروان چڑھی جب دور مغلیہ کے آخری زمانے میں سلطنت اندرونی سازشوں، عمال کی بد عنوانیوں، بیرونی حملہ آوروں، مرہٹوں اور جاٹوں کے ہاتھ سے تباہ و برباد ہو رہی تھی۔ قائم کا سلسلہ ملازمت دلی میں شاہی توپ خانہ سے وابستہ تھا۔^{۹۰} قیاس کہتا ہے کہ اس ملازمت کے سبب انہوں نے دلی کے آشوب کو بہت قریب سے دیکھا ہو گا۔ یہ دلی کا آشوب ہی تھا کہ جس کی وجہ سے ان کی ملازمت کا سلسلہ منقطع ہوا۔ بعد کا دور ایسا ہے کہ وہ مسلسل گردش روزگار کی نذر رہے۔ ۱۷۵۵-۱۷۵۳ء-۱۷۶۸ء کے لگ بھگ وہ دلی چھوڑنے پر مجبور ہوئے تھے۔^{۹۱} بعد ازاں گردش نے شہر شہر پھرایا، بسولی، بریلی، امر وہہ، سنہیل، آنولہ اور لکھنؤ کے علاوہ کئی شہروں میں گئے اور ان کا سلسلہ مہاجرت طویل ہوتا گیا:

غربت میں مرا حال جو تو دیکھے ہے قاصد
زنہار نہ کہے اسے یارانِ وطن میں

قائم کی گردش ۹۳-۱۷۹۳ء/ ۱۲۰۵ھ میں اس وقت تمام ہوئی جب وہ اپنے وطن چاندپور واپس آئے تھے اور یہیں پران کا انتقال ہو گیا۔

تاریخ ادب میں بعض واقعات، تسامحات یا حادثات ایسے بھی ہوتے ہیں کہ جن کے نتائج کا خیاہ تاریخ کو طویل عرصہ تک بھگتنا پڑتا ہے۔ اردو ادب میں تذکرہ نگاری کی روایت کے خاتمہ کے بعد ۱۸۸۰ء میں جب ”آب حیات“ شائع ہوئی تو اس میں قائم چاندپوری کا ذکر ضمناً ایک مختصر سے حاشیہ کی شکل میں کیا گیا تھا۔ آزاد نے پہلے تو اپنے بیان میں یہ اعتراف کیا:

”ان (قائم) کا دیوان ہرگز میر و مرزا سے نیچے نہیں رکھ سکتے۔“ ۹۲
اس اعتراف کے باوجود قائم، آزاد کو متاثر نہ کر سکے تھے اور انہوں نے یہ جملہ لکھ کر ان کے ادبی مقام و مرتبہ پر خط تنبیخ بھیج دیا:

”مگر کیا کیجئے کہ قبول عام اور کچھ شے ہے۔ شہرت نہ پائی۔“ ۹۳

اور یہ ہی وہ حادثہ ہے کہ جس کے باعث ادب کی دنیا میں ایک طویل دور تک قائم کا ادبی مرتبہ گہن کی حالت میں رہا۔ اس حادثہ پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد صادق نے یہ کہا ہے کہ قائم کو نظر انداز کیا جانا ایک افسوس ناک مثال ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قائم کو تاریخ ادب میں اس کے جائز مقام سے محروم کرنے والی شخصیت محمد حسین آزاد کی ہے۔ ”آب حیات“ وہ کتاب ہے جو اردو کے کلاسیکی شعرا پر معلومات کا اہم ذریعہ رہی ہے اور اس کتاب میں قائم کو نظر انداز کیا گیا ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ قائم سے کسی نے دل چسپی نہیں لی۔ ۹۴

اردو ادب کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ آزاد سے قبل کے تذکرہ نگاروں نے قائم کے ادبی مرتبہ کا مسلسل اعتراف کیا ہے اور یہ بات اس کا ثبوت ہے کہ قائم قبول عام اور شہرت سے محروم نہیں تھے۔ جیسا کہ آزاد نے ظاہر کیا ہے۔ اس نوعیت کے حوالے ڈاکٹر افتداحسن کے مرتب کردہ ”کلیات قائم“ کے مقدمہ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ ۹۵ ایسی آرا کے باوجود ”آب حیات“ کے اثرات کے سبب قائم سے دل چسپی رکھنے والے قارئین کا کراف نیچے گر گیا۔ بیسویں کے ربع اول میں قائم کی شہرت کو پہلی بار سانس لینے کا موقع اس وقت ملا جب حسرت موہانی نے ”انتخابِ سخن“ کے سلسلہ میں قائم کا دیوان ۱۹۰۵ء میں علی گڑھ سے شائع کیا اور اردو ادب کے سنجیدہ قارئین اور نقاد قائم کی طرف متوجہ ہوئے۔ حسرت نے ”آب حیات“ سے اختلاف کرتے ہوئے یہ کہا کہ قائم کے شہور نہ ہونے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ان کے کلام میں مقبول ہونے کی قابلیت نہیں ہے۔ حسرت کا کہنا یہ ہے کہ قائم نے اپنے دور کے دیگر اساتذہ کی طرح استاد ی شاگردی کے ادارے پر توجہ نہیں دی۔ شاگرد کم ہونے کی وجہ سے ان کے کلام کی شہرت بھی کم ہوئی۔ ۹۶ یہ قول حسرت قائم کی کم نامی کا سبب ان کی بے پروائی ہے..... وہ خود ہی

طالبِ شہرت نہ ہوئے۔ انہوں نے شہرت کے سامان فراہم کرنے کی جانب توجہ نہیں کی۔ اس لیے مشہور نہ ہوئے۔^{۹۷}

حسرت کی اس رائے کے کافی عرصہ کے بعد مجنوں گورکھپوری شاید پہلے نقاد تھے جنہوں نے قاتم کے بارے میں قائم شدہ تعصبات سے آزاد ہو کر اس کے ادبی مقام و مرتبہ کا بھرپور طور پر احساس دلایا۔ اس مقالہ کی اشاعت سے قاتم کو ایک طرح کی حیاتِ نو نصیب ہوئی۔ قاتم سے حقیقی دل چسپی کا آغاز ۱۹۶۰ء کی دہائی سے شروع ہوتا ہے اور قاتم تیزی کے ساتھ ایک صدی کے گہن کے بعد ادبی منظر پر برآمد ہوتے ہیں۔ اس زمانے میں ہندوستان سے ان کا دیوان ۱۹۶۳ء میں ڈاکٹر خورشید الاسلام کی سعی سے چھپا اور لاہور سے مجلس ترقی ادب کی طرف سے ڈاکٹر افتداحسن کا مرتب کردہ کلیات ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔

قاتم کی ادبی حیثیت ایک اور پہلو سے بھی بری طرح مجروح ہوئی ہے اور وہ ہے قاتم پر میر و سودا اور درد کی تقلید پر حرف گیری..... ان کو میر و سودا کا مقلد کہا گیا ہے اور ان کی غزل کو کسی رنگ خاص سے عاری قرار دیا گیا ہے۔ اس رائے کا اظہار ڈاکٹر محمد صادق نے بھی کیا ہے۔^{۹۸}

قاتم کے فن کو پرکھنے کے لیے ذرا ان کے دور (۱۷۹۳-۱۷۲۳ء) پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ یہ اردو ادب کی تاریخ میں تجربات کا بڑا زرخیز دور ہے۔ ایک ایسا دور جہاں شعری امکانات میں توسیع ہوتے ہوتے اردو شاعری اپنی عظمت کا ایک دور پورا کر لیتی ہے جہاں اردو غزل و روایات کا ایک وسیع دائرہ تشکیل دیتی ہے اور کلاسیکی تکمیل کا ایک بھرپور نقش بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس دور میں روایات، امکانات اور تجربات کے پھیلاؤ کا سفر مسلسل جاری ملتا ہے۔ اس لیے یہ دور اپنی ذات میں تخلیق کا ایک بڑا ذخیرہ رکھتا ہے۔ قاتم کی شاعری کا جائزہ لیں تو ان کے ہاں طرزِ احساس اور خیال و فکر کا جو سرمایہ ملتا ہے وہ اس عہد میں ایک مشترکہ ذخیرہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک ہی عہد کے شعرا کے درمیان ایک چیز قدرے مشترک کی حیثیت رکھتی ہے اور وہ ہے اس عہد کے فن کاروں کے درمیان ایک ادبی شعور کی شراکت..... اس حوالے سے ایک عہد کے فن کار اپنے تجربہ میں اس ادبی شعور میں اشتراک کرتے ہیں جو اس عہد کی پیداوار ہوتا ہے۔ اسی شراکت سے اس دور کا طرزِ احساس جنم لیتا ہے۔ یہ طرزِ احساس بھی ان فن کاروں میں مشترک طور پر نظر آتا ہے لیکن اس طرزِ احساس سے کسی فن کار کا فن جو بھی مخصوص شکل و صورت اختیار کرے گا، وہ لکھنے والے کے انفرادی تجربہ کا نتیجہ ہو گا اور تجربہ کی یہ مخصوص شکل اسی لکھنے والے سے منسوب رہے گی اور اس کی شناخت قرار دی جائے گی۔ مثلاً میر کی شاعری کا طرزِ احساس اس دور کا اجتماعی طرزِ احساس ہے مگر اس طرزِ احساس سے میر کے انفرادی تجربات نے جو شاعری پیدا کی ہے، وہ اپنی انفرادیت کی وجہ سے ان کی واضح شناخت بن جاتی ہے۔ یہ صورت حال قاتم کے ہاں نظر نہیں آتی۔

مسئلہ یہ ہے کہ قاتم، میر و سودا اور درد کی طرح عہد ساز شاعر نہ تھے بلکہ تخلیق شدہ عہد کے ترجمان یا اس عہد کی روایت کے نمائندہ شاعر تھے۔ سودا، میر اور درد کی بنائی ہوئی روایات کے سائے میں کسی آنے والے شاعر سے یہ توقع رکھنا کہ وہ ان کے دور ہی میں کسی نئی روایت کا اضافہ کر سکے گا، دشوار معلوم ہوتا ہے۔ ایک ایسے دور میں

جب شعری روایات ایک خاص سطح تک پہنچ کے مستحکم ہو گئی ہوں تو ایسے وقت میں کوئی شعری نابغہ ہی ان روایات سے ٹکرا کے آگے گزر سکتا ہے اور قائم کی ذات میں اتنا بڑا شعری نابغہ موجود نہ تھا۔ ان کے اندر جو شاعر موجود تھا، اس نے اپنے عہد کی روایات سے مطابقت اور شناخت کرتے ہوئے اپنا شعری سفر شروع کیا تھا۔ جس طرح قائم کے استاد سودا نے مغلیہ دور کے فارسی گو شعرا کو اپنا آدرش بنا کر ان سے تخلیقی حرارت حاصل کی تھی، اسی طرح سے قائم نے اپنے دور کی روایت کو اپنی تخلیقی توانائی کا سرچشمہ قرار دیا مگر وہ یہ بات بھول گئے کہ تخلیق کے اصل سرچشموں کے سامنے ان کے فن کی قدر و قیمت کیا رہ جائے گی اور جب اپنے دور کی روایت کو خام مواد کے طور پر استعمال کیا جائے گا تو اس کا نتیجہ کیا ہو گا؟ یہ قائم کا المیہ تھا۔ وہ میر، سودا اور درد کے سایوں سے نہ بچ سکے۔ مجنوں کو رکھپوری اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے قائم کے ہاں شاہ قائم کے رنگوں کی بھی نشان دہی کی ہے^{۱۰۰} مگر ان کے اثرات کے باوجود قائم کے ہاں غزل کا انفرادی مزاج بھی موجود ہے جس کا ہم آئندہ مباحث میں ذکر کریں گے۔

سوداچوں کہ قائم کے استاد تھے، اس لیے ان دونوں شعرا کا تقابلی جائزہ عام طور پر لیا جاتا ہے۔ ظاہری طور پر قائم پر سودا کا عکس نظر آتا ہے مگر درحقیقت قائم ایک مختلف تجربے کا شاعر بھی ہے۔ جو چیز قائم کو سودا سے منفرد کرتی ہے، وہ قائم کے عشق کی حرارت اور اس کی گریہ زاری ہے۔ قائم کے تجربہ میں دل لہو ہو کے دیدہ تر سے گزر جاتا ہے۔ جب کہ سودا کے ہاں عشق کی وہ حرارت ہی نہیں ہے جو دل کو لہو کر سکے۔ وہ زندگی کے شدائد، حسرتوں اور ناکامیوں کے شاعر نہیں ہیں لیکن قائم کے ہاں غزل کی جگر داری موجود ہے۔ سودا غزل میں جس بات سے مات کھا گئے، وہ ان کا قصیدہ تھا۔ قصیدے کے زور اور تیزی نے سودا کی غزل کو تغزل کے سانچوں میں کم کم ہی ڈھلنے کا موقع دیا۔ قائم ایک غزل گو کا مزاج لے کر پیدا ہوئے تھے۔ اس لیے سودا جیسے انجام سے بچ گئے۔ قائم کو جس بات نے سودا سے الگ ایک منفرد مقام دیا ہے، وہ دل کی مرثیہ خوانی ہے۔ اس مقام پر اپنے عہد کے ادبی شعور کے حوالے سے وہ میر کے سائے تلے نظر آتے ہیں مگر میر کے ہاں دل کی مرثیہ خوانی ایک تسلسل سے ہے۔ میر تو سدا بہار غم کا شاعر ہے، جہاں دل سے نکلنے والے نوحے کبھی بند نہیں ہوتے مگر قائم کے ہاں غم ایک گزر جانے والی کیفیت کا نام ہے۔

قائم پر میر و سودا کے اثرات ایک داستانی حیثیت اختیار کر چکے ہیں اور ان تعصبات کو الگ کر کے قائم کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ قائم کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا بہتر ہو گا کہ قائم کی شاعری امتزاجی رنگوں سے عبارت ہے۔ اس رنگ خاص کی شاعری میں نہ میر جیسی شدت ہے اور نہ سودا جیسا جوش اور زور..... قائم کا شعری تجربہ ایک درمیانی رستہ تلاش کر کے ایک نیا امتزاجی رنگ بنانے میں کامیاب ہوتا نظر آتا ہے۔ یہاں اگر میر و سودا کے عکس موجود بھی ہیں تو ان میں قائم کی داخلی شخصیت کا متوازن رنگ بھی نمایاں ہوتا ہے اور یہ ان کا منفرد رنگ کہا جاسکتا ہے۔ اس معاملہ میں ان کی مثال کم و بیش مصحفی کی سی ہے۔ یہ دونوں شاعر اپنے عہد سے اپنے شعری تجربے کا اکتساب کرتے ہیں۔ اس تجربہ میں گزشتہ شعرا کے انفرادی رنگ استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری اپنے دور کی بازگشت معلوم ہوتی ہے۔

قائم کے رنگ خاص کی نشان دہی کے لیے ہم یہاں ان کی دو غزلوں کے کچھ اشعار درج کرتے ہیں:

اب کے جو یہاں سے جائیں گے ہم
مشکل ہے نہ آنا تجھ گلی میں
جو آگے کہا کیسے ہیں تجھ سے
ایسا ہی جو دل نہ رہ سکے گا
ہاں کیوں نہ ملیں گے تجھ سے ظالم
آزردہ ہو غیر سے، لڑو یاں
جیتے ہی سے ہاتھ اٹھائیں گے لیک
گر زیت ہے تجھ تلک تو پھر کیا
اب کوچے میں تیرے ہی پیارے
جوں چاہیے چاہ کا سرشت
اس پر بھی اگر ملیں گے تو خیر

پھر تجھ کو نہ منہ دکھائیں گے ہم
پر یہ بھی سہی، نہ آئیں گے ہم
سو اب کے وہ کر دکھائیں گے ہم
نک دور سے دیکھ جائیں گے ہم
جب گالیاں نت کی کھائیں گے ہم
اس عہدے سے کب بر آئیں گے ہم
باتیں نہ تری اٹھائیں گے ہم
صدقے ترے مر ہی جائیں گے ہم
کسی اور سے جی لگائیں گے ہم
جیتے ہیں تو کر دکھائیں گے ہم
قائم ہی نہ پھر کہلائیں گے ہم

نہ دل بھرا ہے، نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کسو جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں
میں مر چکا ہوں یہ تیرے ہی دیکھنے کے لیے
حباب وار تنک دم رہا ہے آنکھوں میں
موافقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن
وہی غزال ابھی رم رہا ہے آنکھوں میں
وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے اشک نکل، تھم رہا ہوں میں
بسان اشک ہے قائم تو جب سے آوارہ
وقار تب سے ترا کم رہا ہے آنکھوں میں

قائم کی غزل میں ایسے بے شمار اشعار آسانی سے مل جاتے ہیں جن پر قائم کے اپنے رنگ کی چھاپ ہے۔ ان اشعار میں لذتِ اسیری، جگر داری، رسم عاشقی، فنا، رندی، جوانی، حسرتِ ایام، جنون، دشت و صحرا اور گریہ زاری کے مضامین عام طور پر نظر آتے ہیں۔ ان اشعار میں قائم کی وہ ذاتی سعی و کاوش نمایاں ہوتی ہے جس سے ان کی غزل میں ایک خاص رنگ نظر آتا ہے:

آج کل پھر موسم گل کے ہے آنے کی خبر _____ لے اگر لینی ہے تو اپنے دوانے کی خبر
 وہ باعثِ زیت شائد آ جائے _____ اے جان! تو جائو ٹھہر کر
 مت قصر کو ہستی کے کھڑا دیکھ تو غافل _____ مانندِ حباب اس کی ہے تعمیر ہوا پر
 بھلا اے ابرِ مڑگاں، نک تو بس کر _____ ابھی تو کھل گیا تھا تو برس کر
 بہارِ عمر ہے قائم کوئی دن _____ اے جوں گل پیارے کاٹ ہنس کر
 دل گنونا تھا اس طرح قائم _____ کیا کیا ہائے تو نے خانہ خراب
 بجز اس کے کہ خوب رویے اور نہیں _____ غمِ دل کا کوئی علاج نہیں
 وہ دن گئے کہ لو ہو نکلے تھا چشم تر سے _____ اب لختِ دل ہے کوئی یا پارہ جگر ہے
 کسے گلِ مشتِ گلشن کی ہوس ہے _____ اسیری کا جگر پر داغ بس ہے
 آہ اے حیرِ چرخِ قائم نام _____ یاں جو رہتا تھا اک جواں ہے یاد
 نہ جانے کون سی ساعت جن سے پھڑے تھے _____ کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا
 کھل گیا آپ آپ کچھ قائم _____ کیا بلا اس جواں پر آئی
 کل اے آشوبِ نالہ آج نہیں _____ آج ہنگامہ پر مزاج نہیں
 چھوٹ کر قید سے ہم گرچہ رہے گلشن میں _____ پر تری قید کو صیاد بہت یاد کیا
 خالمِ خبر تو لے کہیں قائم ہی یہ نہ ہو _____ نالاں و مضطرب پس دیوار ہے کوئی

اے گریہ کرنے ہم سے طلب خونِ دل مدام
یاں گھر فقیر کا ہے کبھو ہے کبھو نہیں

دل سے رخصت ہو بس اے خواہشِ گلگشت کہ اب
تاب رفتار کدھر، طاقتِ پرواز کدھر

پوچھو ہو مجھ سے تم کہ پیئے گا بھی تو شراب
ایسا کہاں کا شیخ ہوں یا پارسا ہوں میں

شیشہ دل ہے میرا کون سی گنتی میں بتاں
تم تو اک آن میں تاراج طلب کرتے ہو

دیکھیں کرتا ہے کون سینہ سپر
جب وہ تیغِ امتحان پر آئی

ان اشعار کے قرینہ میں قائم کی شخصیت کا تخلیقی جوہر موجود ہے۔ ان میں نہ نالہ میر کا شور ہے اور نہ میر کے غم و الم کا تیکھا پن موجود ہے۔ ان میں غزل سودا کی خارجی فضا بھی نہیں ہے لیکن اس کے باوجود ان اشعار کے پس منظر میں میر و سودا کے دور کا اجتماعی ادبی شعور بھی مجتمع ملتا ہے۔

قائم ایک عہد ساز شاعر تو ثابت نہیں ہو سکے مگر وہ اپنے عہد کے نمائندہ شاعر ضرور ہیں۔ قائم کی شکل میں میر و سودا کا دور بولتا ہے مگر یہ ادبی حیثیت بھی اس دور کے کسی دوسرے شاعر کو حاصل نہیں ہے۔ قائم نے غزل کے علاوہ اس دور کی بیشتر اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ اس میں شہر آشوب، قطعات، مخمس، مسدس، ترجیع بند، قصائدِ مثنوی اور سلام و مرثی شامل ہیں۔ یہ بات اس کا ثبوت ہے کہ قائم ہر صنفِ سخن میں استادی کا اظہار کر سکتے تھے۔ ان کا ایک شہر آشوب کافی مشہور ہے۔ شہر آشوب اپنے مزاج کے اعتبار سے ایک حزنِ تاثیر پیدا کرتا ہے اور اپنے عہد کے مجموعی زوال کا اظہار کرتا ہے۔ جیسے قائم اور سودا کے شہر آشوب اس دور میں اس صنفِ سخن کا مزاج اور معیار متعین کر چکے تھے۔ قائم کا شہر آشوب بھی اس دور کے سیاسی، سماجی، معاشی اور اخلاقی زوال کو پیش کرتا ہے مگر قائم نے شاہِ عالم ثانی کے خلاف شدید نفرت، طیش اور غم و غصے کی کیفیت کا اظہار کر کے اسے ہجو یہ رنگ دے دیا ہے اگرچہ یہ ہجو سودا کی ”تضحیک روزگار“ جیسی نہیں ہے۔ قائم کے شہر آشوب کا ابتدائی منظر دشنام طرازی کا ہے۔ اس شہر آشوب کا قرینہ اور قائم کا غیظ و غضب یہ ظاہر کرتا ہے کہ جیسے ان کو ذاتی صدمات کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔ نہایت تیز اور گہرے طنز سے لبریز یہ شہر آشوب میر و سودا کے دور کے اہم شہر آشوبوں میں شمار ہوتا ہے۔

میر سوز اور اثر

قائم کے بعد ہم میر و سودا کے دور سے منسلک دو ایسے شاعروں کا ذکر کریں گے کہ جوان بڑے شعرا کے

معاصرینِ صغیر کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ہماری مراد میر سوز اور میر اثر سے ہے۔ خیر، سودا اور درد جیسے عہد ساز شاعروں کے سائے میں زندہ رہ کر کوئی مغز درنگ بنانا انتہائی دشوار گزار مرحلہ تھا۔ یہ شاعر اپنی اپنی جگہ انتہائی احترام سے دیکھے جاتے تھے اور ان کے شعر کو سند اور سکھ رائج الوقت کی حیثیت حاصل تھی۔ بالخصوص میر اور سودا جس طرح سے اٹھارہویں صدی کے نصف آخر کے ادبی افق پر چھائے ہوئے تھے، ان کے سامنے کسی نئے چراغ کا جلنا مشکل نظر آتا تھا لیکن ایسے ماحول میں بھی سوز اور اثر نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہوئے اردو غزل میں ایک نئے شعری رنگ کا اضافہ کیا۔ یہ معرکہ کس طرح انجام پایا، اس کی مختصر سی روداد کچھ یوں ہے:

میر، سودا اور درد نے اردو شاعری کے اسالیب کا معیار بلند کرنے کے لیے جو زبان استعمال کی تھی، وہ خالص ادبی زبان تھی اور اس پر فارسی روایت کا گہرا غلبہ تھا۔ ان شعر کی مسلسل سعی و کوشش سے اردو شاعری میں ایک ایسی ادبی زبان وجود میں آگئی تھی جو کسی بھی معیاری زبان کے لیے ایک اہم بنیادی ضرورت سمجھی جاتی ہے۔ اس سلسلہ میں سودا نے سب سے بڑھ کر اپنا کردار ادا کیا تھا اور ویسے بھی چوں کہ ان کی توجہ خیال و فکر اور داخلیت سے زیادہ زندگی کے خارجی پیرایوں اور زبان کے لسانی پہلوؤں کی طرف مرکوز تھی، اس لیے ان کے اس رجحان نے اردو شاعری کے لیے زبان میں لفظ، معنی اور اس کے استعمال میں بیش بہا اضافہ کیے۔ میر اور درد نے خاص طور پر تغزل کی زبان تخلیق کرنے کی طرف توجہ کی۔ انہوں نے ذات کے داخلی اظہار کے لیے زبان کے شعری باطن کو دریافت کیا۔ وہ ایک ایسی شعری لغت تخلیق کرنے میں کامیاب ہو گئے جو داخلی دنیا کی معلوم و نامعلوم کیفیات کو لفظی پیکر میں ڈھال سکتی تھی۔ ان شعر کی کوششوں سے جو شعری زبان بنی، وہ اس دور کی معیاری ادبی زبان کا درجہ رکھتی تھی۔

لیکن میر سوز اور میر اثر کا ادبی شعور اس ادبی زبان سے اپنی شناخت نہ کر سکا۔ البتہ قائم چاند پوری نے اس زبان سے اپنی شناخت کرتے ہوئے اسے استعمال کیا اور ان کی سعی سے اس زبان کی روایت کو مزید فروغ حاصل ہوا لیکن اس کے مقابلے میں سوز اور اثر نے اپنے اظہار کے لیے ایک الگ رستہ اختیار کیا۔ انہوں نے اس معیاری ادبی زبان کے مقابلے میں وہ زبان دریافت کی جس سے درحقیقت لفظی طور پر نہیں بلکہ حقیقی طور پر عوام سے گفتگو ہو سکتی تھی۔ یہ بول چال کی عام معیاری زبان تھی جو دلی کے گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی۔ اس زبان پر نہ ادبی معیارات کا بوجھ تھا اور نہ تصنع کی جھلک تھی۔ یہ سیدھے سادے اظہار کی زبان تھی اور اپنے اندر اس تہذیب کا ذائقہ رکھتی تھی جس نے کئی صدیوں کے عمل سے اس زبان کے ظاہر و باطن کو سینچا تھا۔ سوز اور اثر کی زبان اٹھارہویں صدی کی دلی کی عوامی زبان تھی اور اس میں معاشرے کا اجتماعی تجربہ بول رہا تھا۔ اس تجرباتی اشتراک نے سوز اور اثر کے قارئین میں جس چیز کو پیدا کیا، وہ لسانی موانست تھی۔ کسی بھی فن پارے کی تاثیر سے پہلے جو منزل آتی ہے، وہ لسانی موانست کی ہے۔

سوز اور اثر نے ایک ایسا شعری اسلوب وضع کیا جس میں معاشرہ ہم کلام ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی شاعری صرف وہی شاعر پیدا کر سکتا ہے جو عام معاشرتی عمل میں شب و روز انسانوں کے بہت قریب رہتا ہو اور ان کو اپنے قریب لانے کی خواہش رکھتا ہو اور جس کی شاعری میں ابلاغ کا مسئلہ نہ ہو اور نہ ہی معنی کی بہت سی سطحیں بنتی ہوں۔ یہ ایک طرح کی عام فہم شاعری ہوتی ہے جس میں جذبات و احساسات کے پیچیدہ سلسلوں کی جگہ سادا تجربات ہوتے ہیں

جو لمحہ بھر میں ابلاغ کا رستہ طے کر کے قاری کو شاعری کی مسرتوں سے سرور کر دیتے ہیں۔ ایسی شاعری کا ادب میں کوئی بڑا مقام اور مرتبہ تو نہیں ہوتا اور یہ کبھی بھی ادب عالیہ کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی مگر اپنے زمانے کے اعتبار سے یہ شاعری ایک اہم مقصد کو پورا کرتی ہے اور مقصد تہذیبی روایت کے چھوٹے چھوٹے تجربات کے اظہار سے قاری کو تخلیق کے لطف سے سرشار کرنا ہے۔ میر سوز اور میر اثر اسی ادبی روایت کے شاعر ہیں۔

میر سوز (۱۷۹۸-۱۸۷۱ء / ۲۳-۱۲۳۷ھ) صرف شاعر ہی نہ تھے۔ وہ اسپ سواری، تیر اندازی، موسیقی اور خوش نویسی میں بھی مہارت تمام رکھتے تھے۔

یہ وہی میر سوز ہیں کہ جن کے بارے میں مشہور ہے کہ مشاعروں میں اپنے جسمانی اعضا کے مظاہرے سے شعر کی تصویر کھینچ دیتے تھے۔ سوز کی شعر خوانی کی ایک تصویر ”آب حیات“ کے صفحات میں آج بھی محفوظ ہے:

”شعر کو اس طرح ادا کرتے تھے کہ خود مضمون کی صورت بن جاتے تھے..... شعر نہایت نرمی اور سوز و گداز سے پڑھتے تھے اور اس میں اعضا سے بھی مدد لیتے تھے۔ مثلاً ”شع“ کا مضمون باندھتے تو پڑھتے وقت ایک ہاتھ سے شع اور دوسرے کی اوٹ سے وہیں فانوس تیار کر کے بتاتے۔ بے دماغی یا ناراضی کا مضمون ہوتا تو خود بھی تیوری چڑھا کر وہیں بگڑ جاتے۔“^{۱۰۲}

سوز کی شاعری عشقی و عاشقی کی دنیا سے آباد ہے۔ اس میں نشاط و صل کے سامان کے ساتھ ساتھ ہجر و فراق کی عام کیفیات بھی ہیں۔ ان کا عشق ایک عام انسان کا عشق ہے اور اس عام انسان کے عشق میں جو جذباتی رویے ہو سکتے ہیں، وہی رویے سوز کی شاعری کے ہیں۔ ان کا عشق نہ سنجیدہ ہے نہ ماورائی..... اسی زمین کا عشق ہے۔ عشق کا یہ وہی تصور ہے جو بعد ازاں لکھنو کے مخصوص تہذیبی ماحول میں مقبول ہوا اور جرأت کی غزل میں پروان چڑھا۔ چوں کہ لکھنو کی نسوانی فضا میں اس رنگِ سخن کے پھلنے پھولنے کے امکانات بہت زیادہ تھے، اس لیے جرأت نے اس رنگِ سخن کو درجہ کمال تک پہنچایا۔ سوز کی اس غزل کو اگر جرأت کے کلام میں رکھ دیں تو کوئی فرق نظر نہ آئے گا:

چنگیاں لے لے کے ستاتے ہو	اپنی باری کو بھاگ جاتے ہو
دم بدم منہ چراتے ہو اچھا	”واہ! کیا خوب منہ بناتے ہو“
ہے بغل میں تمہاری میرا دل	ہاتھ خالی کیا اب دکھاتے ہو
دل میں آوے سو منہ پہ کہہ دیجے	کیا غلاموں سے بڑبڑاتے ہو
رات کی باتیں ہم کو ہیں معلوم	تم یہ باتیں بہت بتاتے ہو
آپ جلا ہے آتشِ غم سے	
سوز کی جان کیوں جلاتے ہو	

آزاد نے ان کے کلام میں لطفِ زبان کے علاوہ جو خاص بات کہی ہے، وہ یہ ہے کہ سوز کے شعر پڑھنے

سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی چاہنے والا اپنے چہیتے عزیز سے باتیں کر رہا ہو۔^{۱۰۳} میر نے اپنے تذکرہ میں ان کی شاعری کے جس ”علیحدہ طرز“^{۱۰۴} کا ذکر کیا ہے، وہ یہی طرزِ سخن ہے جو بات چیت کے انداز، لسانی موانست اور عشقیہ واردات سے مرتب ہوتا ہے۔

سوز کا دیوان ایک طویل مکالمہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں ہر صفحے پر شاعر کبھی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے اور کبھی محبوب سے۔ یہ مکالمہ اس کے روز و شب کی جذباتی کیفیات پر مشتمل ہے۔ محبوب سے التجائیں ہیں، گلے شکوے ہیں، لمحات وصل کی باز آفرینی ہے، وصلِ تازہ کا اظہار ہے اور دوسری عشقیہ واردات کا ایک مسلسل بیان ہے جو ختم نہیں ہوتا ہے:

جو ہم سے تو ملا کرے گا	بندہ تجھ کو دعا کرے گا
بوسہ تو دے کبھو مری جان!	مولا ترا بھلا کرے گا
ہم تم بیٹھیں گے پاس مل	وہ دن بھی کبھو خدا کرے گا

خواباں سے نہ کر محبت اے دل	آ مان کہا خراب ہوگا
----------------------------	---------------------

جتنا کوئی تجھ سے یار ہوگا	اتنا ہی خراب و خوار ہوگا
ہر روز ہو روز عید تو بھی	تو مجھ سے نہ ہم کنار ہوگا
بس دل اتنا تڑپ نہ چپ رہ	تجھ کو بھی کہیں قرار ہوگا
جا یار شتاب سوز سے مل	تیرا اے انتظار ہوگا

دل ترا کب کا آشنا ہے	کیا جانے اس کو کیا ہوا ہے
میں نے تجھے کبھی نہ دیکھا	بن دیکھے دل کا جی لیا ہے
رہنے دیجو اے مری جاں	واللہ بہت یہ کام کا ہے
اک بات کہوں اگر نے تو	تیرا بھی جی کہیں لگا ہے
شرامت مجھ سے راست کہہ جان	بتلا تو اس میں کیا مزا ہے
تو سوز سا اس کو جانیو مت	ظاہر میں بہ مشکل پارسا ہے
ہر شب رکھتا ہے چار عورت	لوٹا ہے سو روز ناشتا ہے
نک رات تو آنے دو مری جان	پھر دیکھو تم کہ کیا مزا ہے

میر اثر

(۱۷۹۴ء/۳۶-۱۷۳۵ء)

میر اثر، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی ہیں۔ غزل میں ان کی شہرت کا سبب زبان کی سادگی، چھوٹی بحریں اور سوز و گداز کے تجربات ہیں۔ مولوی عبدالحق ان کو سچے دل کی واردات کا شاعر کہتے ہیں جو سیدھے الفاظ میں اس واردات کو ایسے بیان کرتا ہے جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ ان کی زبان کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ اردو کے کسی شاعر کو ایسی سلیس زبان نصیب نہیں ہوئی۔^{۱۰۵} لیکن ان کو زیادہ شہرت مثنوی ”خواب و خیال“ کی وجہ سے حاصل ہوئی اور عجیب بات ہے کہ مثنوی کی شہرت کے بعد وہ شاعر کی حیثیت سے اس مثنوی سے لا تعلق ہو گئے تھے اور اپنی اس تخلیق کو ”خلاف طبع“ قرار دے بیٹھے تھے۔

آثر کی غزل میں ہجر و فراق کی واردات ہے۔ وصل نصیب نہ ہونے کی کک سی ہے۔ ان کے اشعار میں تشنگی کی کیفیات مسلسل نظر آتی ہیں۔ ان کے جذبوں اور خواہشوں کی تکمیل نہیں ہوتی، پوری شاعری پر یاس اور الم کا منظر طاری رہتا ہے۔ ان کی غزل سے جو مجموعی تاثر بنتا ہے، وہ انتظار کا ہے۔ ایسا انتظار جو نا مختتم ہے اور جس کا تسلسل زماں کی اس سرحد سے اگلی سرحد تک جڑا ہوا ہے۔ ان کے دیوان کی غزلوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ بیشتر غزلیں ”خواب و خیال“ کے تجربے کے بعد کی ہیں۔ ”خواب و خیال“ جوانی کی تخلیق تھی۔ جب کہ ان کے ہاں تجربہ کی پختگی پیدا ہو چکی تھی اور جوانی کے جذبات و احساسات کا طلاطم ڈھل چکا تھا۔ جوانی کی مایوسیوں نے ان کی طبیعت کو افسردہ کر دیا تھا۔ اس لیے ان کی غزل کا فاق جذبات کے جوش و خروش سے خالی ہے۔ آثر کے ان اشعار میں ان ہی خیالات کی بازگشت سنائی دیتی ہے:

ترے آنے کا احتمال رہا مرتے مرتے یہ ہی خیال رہا

پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے آہ ہر چند میں پکار رہا

لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے	دل تجھے اعتبار آتا ہے
دوست ہوتا جو وہ تو کیا کرتا	دشمنی پر تو پیار آتا ہے
ترے کوچے میں بے قرار ترا	ہر گھڑی بار بار آتا ہے
زیر دیوار تو نہ نہ سنے	نام ترا پکار آتا ہے

صرف غم ہم نے نوجوانی کی واہ کیا خوب زندگانی کی

صاف کہہ دیجے مختصر اتنا آئیے گا کہ بس نہ آئیے گا

کر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں

حال دل مثل شمع رکھتا ہوں گو مجھے بات کر نہیں آتی
دن کٹا جس طرح کٹا لیکن رات کتنی نظر نہیں آتی

آثر کی غزلیات کا مختصر دیوان پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ہم کسی عاشق کا روزنامہ عشق پڑھ رہے ہیں۔ چھوٹی بحر کی پر اثر غزل میں روزمرہ کی عشقیہ واردات، کیفیات اور واقعات کا اظہار ایک تسلسل سے جاری ملتا ہے۔ یہ واقعات مختلف کڑیوں کی شکل میں پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں اور عشقیہ کیفیات کے اتار چڑھاؤ مسلسل ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ آثر کے ہاں ان وارداتوں میں کہیں محبوب سے مکالمہ ہوتا ہے اور کہیں خود کلامی کا منظر ہے۔ بیشتر حالتوں میں محبوب سے مکالمہ ہی ملتا ہے۔ جس میں آثر کی ذات پر گزرنے والے آلام، انتظار اور حسرت ویاس کے بیانات دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کی شاعری موضوعات اور مضامین کے اعتبار سے محدود ہے۔ ان کی دنیا کا ایک ہی موضوع ہے اور وہ عشق ہے۔ ان کی غزل میں کیف و انبساط اور نشاط پرستی کے رنگ تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ان کی غزل کی فضا میں ناکامی، مایوسی، انتظار اور حسرت ویاس کا افسردہ ماحول ملتا ہے۔ روح کی پڑمردگی اور حرام نصیبی کا گہرا احساس نظر آتا ہے۔ اس فضا میں ناامیدی ایک مستقل رویے کی طرح موجود رہتی ہے۔ ان کیفیات کو دیکھتے ہوئے خود شاعر کو بھی اپنی حالت زار پر رحم آنے لگتا ہے:

حال اپنے پہ مجھ کو آپ آثر رحم بے اختیار آتا ہے

میر آثر کی شہرت کا بڑا سبب مثنوی ”خواب و خیال“ ہے جو نوجوانی کے زمانے کی تخلیق ہے۔ روایتی معنی میں ہم اس کو داستانی انداز کی مثنوی نہیں کہہ سکتے کہ اس میں شاعر کی عشقیہ واردات کے مختلف حصے ملتے ہیں۔ مثنوی ”خواب و خیال“ کی شہرت دو اسباب کی بنیاد پر ہوئی تھی۔ ایک تو شاعر کا سادہ اسلوب ہے جس میں لسانی کشش کی آمیزش سے قاری پر گہرا تاثر طاری رہتا ہے اور دوسرا مثنوی کا شعری مواد ہے۔ اس کے سادہ اسلوب کی سب سے زیادہ تعریف کرتے ہیں مگر اس کے مواد کے بارے میں تاریخ ادب میں اختلافات کے پہلو ظاہر ہوتے رہے ہیں۔

”خواب و خیال“ کا جائزہ لیجیے تو اس میں چند پہلو ایسے نظر آتے ہیں جو اسے اردو شاعری کی تاریخ میں ممتاز اور منفرد مقام عطا کرتے ہیں۔ اپنے دور میں اس مثنوی نے شمالی ہند کے اخلاقی تصورات کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ میر آثر نے شمالی ہند میں پہلی بار عشقیہ شاعری کو ادیب کی فطری آزادی کے تحت لکھا تھا۔ انہوں نے جنسی معاملات کے اظہار میں ڈری ڈری اور سہمی ہوئی زبان کو چھوڑ کر اور تشبیہ و استعاروں کی بیساکھیوں کو پھینک کر حیاتی مہجبات کی

فطری زبان کو استعمال کیا تھا۔ وہ پہلے شاعر تھے جنہوں نے دے دے انسانی جذبوں اور تہذیبی بوجھ تلے ہانپتے ہوئے محسوسات کو مروجہ رسوم و قیود کے جال سے رہائی دلوائی تھی۔ میراثر نے شعری اخلاقیات کے پرانے تصورات کو رد کرتے ہوئے ایک نیا تصور قائم کیا جہاں جنسی حساسیت کے فطری اظہار سے فن پارے کی قدر و قیمت کو بلند کیا گیا تھا۔ مثنوی میں جہاں کہیں عریانی کا اظہار ہے تو یہ عریانی فطری تقاضوں کی پیداوار ہے۔ اسے جان بوجھ کر کسی منصوبہ کے تحت جنسی تلذذ کے لیے استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ ”خواب و خیال“ کے ناقدین اسے عریاں نگاری کا نمونہ کہتے ہوئے شراب کے آگے گزر جاتے ہیں۔ حالاں کہ مثنوی کے خاص حصے جنسی لذات کے لیے نہیں لکھے گئے تھے۔ یہ واقعات کے قدرتی بہاؤ کا نتیجہ تھے۔ اسی بات کو دیکھ کر ہمارے عہد کے ثقہ نقاد ڈاکٹر سید عبداللہ یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے:

”اس میں دانستہ ہیجان پسندی اور اشتعال انگیزی سے کام نہیں لیا گیا۔“ خواب و

خیال ”میں عریانی ضرور ہے مگر ہر عریانی کو فحاشی اور بے حیائی قرار نہیں دیا جاسکتا۔“^{۱۰۶}

اور یہ ہیں ”خواب و خیال“ کے وہ اشعار جنہیں عریانی سے منسوب کیا جاتا رہا ہے:

ہاتھ پائی سے ہانپتے جانا	کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا
ہاتھ پاؤں کرخت کر لینا	پھر کبھو جی کو سخت کر لینا
وہ سراپا عرق عرق ہونا	اور بے اختیار ہو رونا
سانس اوپر کو پھر اچھل جانا	بے طرح تمللا کے ہل جانا
وہ ترا روٹھ کر نہ کرنا بات	چھاتی پر مسکرا کے مارنا لات
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا	وہ ترا جیب کا لڑا دینا
پھیرنا وہ ادھر ادھر منہ کو	مسکرا دینا دیکھ کر منہ کو
وہ تیرا پیار سے لپٹ جانا	اور دل کھول کے چٹ جانا
وہیں گھبرا کے پھر جدا ہونا	ملنے جلتے میں اک خفا ہونا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ	نیند آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ
ڈر کے مارے وہ کاپنے لگنا	منہ کو ہاتھوں سے ڈھانپنے لگنا
وہ ترا ڈھیلے چھوڑنا بے بس	وہ تیرا ست ہو کے کہنا بس

مثنوی کے ان اشعار کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ روایتی صوفی خانوادے کے ایک فرد نے ایسا بے باک تجربہ کس طرح کر لیا تھا۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ جوانی اور عشق کی بے پایاں گری نے میراثر کے اندر چھپے ہوئے عاشق کا انکشاف کر دیا تھا اور جنون عشق میں یہ عاشق اپنی خاندانی روایات کو نظر انداز کر گیا تھا۔ اس کی ذات کے اندر تخلیق کی اس قدر حرارت تھی کہ وہ اپنے جذبات و احساس فطری اظہار کی شکل میں ظاہر کیے بغیر نہیں رہ سکتا تھا مگر مثنوی

کی تصنیف کے کچھ عرصہ بعد ہی وہ دوبارہ خاندانی روایات کا اسیر ہونے پر مجبور ہو گیا تھا اور نتیجہ کے طور پر مثنوی سے "انحراف" کر گیا تھا۔ ہماری رائے میں میر اثر نے اس شعری تجربہ سے منحرف ہو کر اپنے اندر کے ایک بڑے شاعر کو اپنے ہی ہاتھ سے قتل کر کے خاندانی روایات کی نذر کر دیا تھا۔

سوز اور اثر کا یہ تجربہ چند اہم نتائج کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔ مثلاً یہ کہ میر درد نے شاعری میں سنجیدگی کی جو روایت قائم کی تھی، سوز و اثر نے اس کے مقابلہ میں زندگی کے عام معمولات سے شاعری پیدا کر کے شعری فضا کو خوش گوار بنایا۔ درد اور میر کی داخلیت پسندی کا دلی کی شعری روایت پر شدید غلبہ تھا۔ اسی داخلیت پسندی کے خلاف سوز و اثر کی شاعری نے خارجیت کی فضا پیدا کر کے دلی کے شعری منظر نامہ کو ایک نیارنگ عطا کیا۔ اسی طرح سے میر درد میں عشق کے ایک برتر تصور کا رجحان ملتا تھا۔ سوز و اثر کی شاعری نے دلی کے سنجیدہ عشق کے سامنے عام انسانوں کا عشق پیش کیا جس میں جنسی ترفع کی ایک صورت بھی موجود تھی۔

دبستان دلی کا وجود صرف میر و سودا اور درد سے مکمل نہیں ہوتا۔ اس کی تکمیل سوز و اثر اور قائم کی شاعری سے ہوتی ہے۔ آخر الذکر شعرا کے تجربات سے دبستان دلی داخلی اور خارجی رنگوں کے امتزاج سے اپنی شکل و صورت مرتب کرتا ہے۔

سوز و اثر کے کلام کو دیکھیے تو اس پر ان کے عہد کے سیاسی اثرات نظر نہیں آتے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے خون سے لتھڑا ہوا تاریخ کا پیہ ان کے کلام پر کوئی نشان چھوڑے بغیر خاموشی سے گزر گیا ہے۔ میر اثر تو دلی ہی میں اپنی بارہوری میں ساکن رہے تھے مگر سوز اس دور آشوب میں دلی چھوڑ کر مختلف پناہ گاہوں کی تلاش میں فرخ آباد اور لکھنؤ کی خاک چھانٹتے رہے تھے مگر تاریخ کی ان بے رحمیوں کا ان کی شاعری پر کوئی اثر دکھائی نہیں دیتا ہے۔

میر، سوز، اثر اور قائم کا انتقال اٹھارہویں صدی کی آخری دہائی کے نصف آخر میں ہوا۔ یہ شاہ عالم ثانی کا دور آخر تھا۔ دلی کے خاموش اور بے اختیار تخت پر اندھا بادشاہ بیٹھا تھا۔ قلعہ معلیٰ کے در و دیوار سے مفلسی نپک رہی تھی۔ شاہ جہاں کی آباد کردہ دلی ویران ہو چکی تھی۔ شہر اور اس کے نواح میں خزاں کی سی حالت طاری تھی۔ اس دور کی تباہ حالی اور ویرانی کا ذکر کرتے ہوئے ایک ہم عصر مورخ یہ لکھتا ہے:

"شالیمار کے قریب جنوب میں دہلی کی جانب کا علاقہ حد نظر تک وسیع باغات، شہ

نشینوں، مسجدوں اور قبرستانوں سے پنا پڑا ہے۔ کسی زمانے کے اس عظیم الشان اور مشہور د

معروف شہر کا سوا کھنڈرات کے بے ہنگم ڈھیر سے زیادہ کچھ معلوم نہیں ہوتا اور گرد و نواح

کے مفصلات بھی مساوی طور پر اجاڑ، سنان اور ویران ہیں۔" ۱۰۷

یہ مورخ دلی میں شاہ جہاں کی بنائی ہوئی سنگ سرخ کی نہر کا بھی ذکر کرتا ہے۔ یہ نہر بھی تباہ ہو چکی تھی۔

البتہ اس کی باقیات موجود تھیں اور وہ بھی کوڑے کرکٹ سے اٹی ہوئی تھیں۔ ۱۰۸

اس دور میں میر اثر کے انتقال (۱۷۹۳ء) کے بعد دلی میں کوئی بڑا شاعر موجود نہ رہا۔ میر اور مصحفی لکھنؤ

میں تھے اور شعر کہہ رہے تھے مگر وہ دلی شہر کو نہ بھولے تھے۔ ان کا اصل باطنی مرکز دلی شہر ہی تھا۔ وہ بار بار اس شہر کی

صحبتوں کو یاد کرتے رہتے تھے۔ اب لکھنؤ دوسرا اہم تہذیبی مرکز بن چکا تھا اور وہاں کے شعرا اپنی ادبی شناخت بنانے کی سعی کر رہے تھے۔ لکھنؤ مرکز دلی کے مقابلے میں ایک نئے شعری دبستان کو وجود میں لا رہا تھا اور اردو شاعری دلی کے مقابلے میں ایک نئے شعری ذائقے سے آشنا ہو رہی تھی۔

حوالے

- ۱- ڈاکٹر عبدالغنی، روح بیدل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء) ۸۲
- ۲- حاتم، دیوان زادہ، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مرتب: (لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۷۵ء) ۶۱
- ۳- محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۱۵۱
- ۴- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد سوم
- ۵- میر، ذکر میر، ڈاکٹر غلام احمد فاروقی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء) ۲۹۵
- ۶- میر، ذکر میر، ۲۵۲
- ۷- آب حیات، ۱۵۶
- ۸- رام بابو سکینہ، تاریخ ادب اردو، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۸۵ء) ۸۷-۸۳
- ۹- شیخ چاند، سودا (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۳ء) ۱۳۳
- ۱۰- Dr. Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p113
- ۱۱- ڈاکٹر سید عبداللہ، دلی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۸۷
- ۱۲- ڈاکٹر خورشید الاسلام، کلام سودا (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۳ء) ص ۲۶
- ۱۳- ذکر میر، ۲۹۵
- ۱۴- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد دوم- ۱۳۷
- ۱۵- ڈبلیو فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، شاہ الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۶-۷۷ء) ۵۳
- ۱۶- عرفان حبیب، مغل ہندوستان کا طریق زراعت، جمال میاں صدیقی، مترجم: (دلی: نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، ۱۹۷۷ء) ۳۳۳
- ۱۷- ڈاکٹر سید عبداللہ، نقد میر (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۳ء)
- ۱۸- ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، مرتب: کلیات سودا (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء) ۳۵۹
- ۱۹- کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر (پٹنہ: ایوان اردو، ۱۹۶۳ء) ۱۲۹
- ۲۰- Dr. Annemarie Schimmel, Classical Urdu Literature (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975) p178
- ۲۱- ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، ”مرزا محمد رفیع سودا“ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب، جلد سوم، ۱۱۰
- ۲۲- آزاد، آب حیات، ۱۵۱

- ۲۳- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعراء شفق روضی، مرتب: (کراچی: ادارۃ یادگار غالب۔ ۱۹۹۹ء) ۳۳
- ۲۴- خورشید الاسلام، کلام سودا، ۲۰
- ۲۵- ڈاکٹر ثار احمد فاروقی، مرتب: ذکر میر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء) ۱۷۸-۱۷۷
- ۲۶- فاروقی، ذکر میر، ۱۷۸-۱۷۷
- ۲۷- مذکورہ حوالہ، ۱۸۳
- ۲۸- مذکورہ حوالہ، ۱۷۸
- ۲۹- مذکورہ حوالہ، ۲۲۱
- ۳۰- مذکورہ حوالہ، ۲۲۵
- ۳۱- مذکورہ حوالہ،
- ۳۲- مذکورہ حوالہ، ۱۲-۲۱۱
- ۳۳- مذکورہ حوالہ، ۲۲۰-۲۱۹
- ۳۴- مذکورہ حوالہ، ۱۹۱
- ۳۵- مذکورہ حوالہ،
- ۳۶- درگاہ قلی خان، مرقع دلی، ڈاکٹر خلیق احجم، مرتب و مترجم: (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۳ء) ۱۸۰-۱۷۸
- ۳۷- ذکر میر، ۲۳۰-۲۲۹

۳۸- Sh.Abdur Rashid, History of the Muslims of Indo-Pakistan Sub-Continent

(1707-1806) Vol.1 (Lahore: Research Society of Pakistan, 1978) 91

- ۳۹- مرقع دلی، ۱۷۸
- ۴۰- مذکورہ حوالہ، ۱۸۰
- ۴۱- مذکورہ حوالہ، ۱۸۳-۱۸۲
- ۴۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، محمد تقی میر (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء) ۴۱
- ۴۳- قاضی عبدالودود، عبدالحق، بحیثیت محقق (پنڈ: خدا بخش اور میٹھل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء) ۳۳
- ۴۴- حکیم قدرت اللہ قاسم، مجموعہ نغز، محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء) ۲۳۰-۲۲۹
- ۴۵- ذکر میر، ۳۰-۲۹
- ۴۶- مذکورہ حوالہ، ۲۳۳
- ۴۷- مذکورہ حوالہ، ۲۳۵
- ۴۸- مذکورہ حوالہ،
- ۴۹- مذکورہ حوالہ، ۲۷۲-۲۷۱
- ۵۰- مذکورہ حوالہ، ۲۵۷
- ۵۱- مذکورہ حوالہ، ۲۷۲-۲۷۱
- ۵۲- مذکورہ حوالہ، ۳۰۱
- ۵۳- مذکورہ حوالہ، ۲۹۵
- ۵۴- مذکورہ حوالہ، ۲۹۹
- ۵۵- قاضی عبدالودود، "میر مختصر حالات زندگی" نقوش، میر نمبر ۲ (نومبر ۱۹۸۰ء) ۱۵۷

- ۵۶- شمس الرحمن فاروقی، شعر شور انگیز (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء) جلد اول، ۳۲
- ۵۷- مذکورہ حوالہ، ۱۱۳
- ۵۸- اثر لکھنوی، ”مزا میر“ نقوش، میر نمبر-۲ (نومبر، ۱۹۸۰ء) ۷۷
- ۵۹- محمد حسن عسکری، عسکری نامہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ۳۱۱
- ۶۰- آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۲۰۸
- ۶۱- میر، ذکر میر، ۲۹-۳۲۸
- ۶۲- خواجہ میر درد، علم الکتاب، ڈاکٹر عبداللطیف، مترجم: (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء) ۲۳۳
- ۶۳- مصطفیٰ، تذکرہ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء) ۹۲
- ۶۴- خواجہ ناصر نذیر فراق، میخانہ درد (دلی: حکیم ناصر فلیٹ، ۲۶-۱۹۲۵ء/ ۱۳۴۳ھ) ۲۳
- ۶۵- درد، شمع محفل، بہ حوالہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، حضرت خواجہ میر درد بریلوی (لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۳ء)
- ۳۷-۳۸
- ۶۶- درد، نالہ درد، ظفر عالم، مترجم، ڈاکٹر عبادت بریلوی، مرتب: (لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء) ۱۱۵
- ۶۷- الف-د-تسم ”خواجہ میر درد کا خاندان“ خواجہ میر درد، ثاقب صدیقی، انیس احمد، مرتبین (دلی: ایس۔ اے پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء) ۹۲
- ۶۸- درد، علم الکتاب، ۲۳۷
- ۶۹- Dr. Annemarie Schimmel, Pain and Grace (Leiden: E.J.Brill, 1976) 43
- ۷۰- Dard, Dard-e-Dil, referred in Pain and Grace, 46
- ۷۱- Ibid
- ۷۲- میر، نکات الشعر، ڈاکٹر محمود الہی، مرتب (دلی: ادارہ تعصیف، ۱۹۷۲ء) ۶۱
- ۷۳- فراق، میخانہ درد، ۱۳۸
- ۷۴- نالہ درد، ۱۱
- ۷۵- مذکورہ حوالہ، ۱۳
- ۷۶- نالہ درد، ۱۳
- ۷۷- مذکورہ حوالہ، ۱۰۷
- ۷۸- آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۱۸۰
- ۷۹- Schimmel, Pain and Grace, 44
- ۸۰- میر درد ”درد دل“ بہ حوالہ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی، میر درد کی فارسی شاعری (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۳ء) ۶۰
- ۸۱- نالہ درد، ۳۸
- ۸۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۳ء) جلد دوم، ۷۴
- ۸۳- نالہ درد، ۱۹
- ۸۴- ”درد دل“ بہ حوالہ مقدمہ دیوان درد، خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: ص ۲
- ۸۵- Dr. Sadiq, Urdu Literature, 141
- ۸۶- درد، علم الکتاب، ۳۲۵-۳۲۳

- ۸۷- مذکورہ حوالہ، ۳۷۳
- ۸۸- شیفہ گلشن بے خار، کلب علی خان فائق، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء، ۳۰۴
- ۸۹- ڈاکٹر افتداحسن، مرتب: کلیات قائم چاند پوری (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء)، ۶۰۷
- ۹۰- مولوی عبدالحق، مرتب: تذکرہ ہندی (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء)، ۱۷۹
- ۹۱- افتداحسن، ۲۸
- ۹۲- محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)، ۱۵۴
- ۹۳- مذکورہ حوالہ، ۱۵۴
- ۹۴- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.143
- ۹۵- افتداحسن، کلیات قائم
- ۹۶- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعراء، شفقت رضوی، مرتب: (کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء)، ۷۸
- ۹۷- مذکورہ حوالہ، ۸۱
- ۹۸- Dr. Sadiq, Urdu Literature, 146
- ۹۹- مجنوں گورکھپوری، غزل سرا دلی: مکتبہ جامعہ۔
- ۱۰۰- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۳ء)، جلد دوم، ۷۷
- ۱۰۱- کلب علی خان فائق "میر سوز" اور میفل کالج میگزین۔ (مئی۔ ۱۹۶۳ء)، ۱۹
- ۱۰۲- آزاد، آب حیات، ۱۹۱
- ۱۰۳- آب حیات، ۱۸۷
- ۱۰۴- ڈاکٹر محمود امجدی، مرتب: نکات الشعراء (دلی: ادارہ تصنیف، ۱۹۷۲ء)، ۱۳۴
- ۱۰۵- مولوی عبدالحق، مرتب: دیوان اثر (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۰ء)، ۳
- ۱۰۶- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)، ۱۱۵
- ۱۰۷- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ثناء الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان انجمن کیشن کانس، ۱۹۷۶-۷۷ء)
- ۲۸۴-۲۸۵
- ۱۰۸- مذکورہ حوالہ، ۲۸۱

دبستان لکھنؤ: سیاسی، تہذیبی اور ادبی تشکیل

(۱)

سیاست اور تاریخ

۲۶ جنوری ۱۷۷۵ء کو اودھ کا نواب وزیر شجاع الدولہ انتہائی بے بسی کے ساتھ جاں کنی کے عالم میں بستر مرگ پر پڑا تھا۔ نواب کے متعلقین کے لبوں پر آہ و فغاں تھی۔ اس کا معتمد خاص علیچ خان خاک پر منہ رکھے گریاں کناں تھا اور نواب کی درازی عمر کے لیے اس آخری گھڑی میں دعا مانگ رہا تھا۔ شجاع الدولہ نے اپنے ان آخری لمحات میں ریاست کا نظام چلانے کے لیے چند خاص نصیحتیں کیں۔ ان میں اہم ترین نصیحت ایسٹ انڈیا کمپنی کے بارے میں تھی:

”جو برتاؤ میں انگریزوں سے کرتا تھا وہی میرے بعد کیا جائے۔ فوج کی کثرت پر مغرور ہو کر ان سے مخالفت نہ کی جائے لیکن ان کو اپنے ملک و مال میں دخل بھی نہ دینے دیا جائے کہ ان کا قدم جم جانے کے بعد اکھڑنا سخت دشوار ہے۔“

حقیقت یہ ہے کہ مندرجہ بالا نصیحت شجاع الدولہ کی سیاسی اور عسکری زندگی کے تجربہ کا نچوڑ تھا۔ بکسر کی جنگ (۱۷۶۴ء) کے بعد وہ انتہائی محتاط سطح پر کمپنی کی حکمت عملی کا جائزہ لیتا رہا تھا۔ اس کی دور بین آنکھوں نے یہ بھانپ لیا تھا کہ اودھ کے لیے اگر کوئی حقیقی خطرہ ہو سکتا ہے تو وہ ایسٹ انڈیا کمپنی ہی تھی۔ نواب کے نزدیک روہیلے بھی ایک خطرہ تھے مگر ۱۷۷۴ء کے اپریل میں کمپنی کی فوج کی مدد سے پہلے اس نے روہیلوں کو شکست دی اور بعد ازاں انتہائی شقاوت قلبی سے روہیل کھنڈ میں ان کے جان و مال کو جس طرح تباہ و برباد کیا تھا، اس پر آج بھی روہیل کھنڈ کی تاریخ نوحہ کناں ہے۔

شجاع الدولہ کو دنیا سے رخصت ہوئے چند ساعتیں بھی نہ گزری تھیں کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے کرنل کلیس^۲ نے نواب کے خاص دروازے پر اپنی ایک پلٹن تعینات کر دی تھی جس پر نواب کی روشن دماغ ماں نے شدید احتجاج کیا اور جنگ کی دھمکی دے دی۔ اس دھمکی سے خوف زدہ ہو کر فوجی پلٹن کو فوراً کمپنی کی طرف سے ہٹ جانے کا حکم صادر کیا گیا۔ شجاع الدولہ کی موت کے فوراً بعد کمپنی کی طرف سے اودھ کے داخلی معاملات میں یہ پہلی مداخلت تھی۔

شجاع الدولہ کے جانشین اس کی وصیت کے صرف اولین حصہ ہی کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے

جس میں یہ کہا گیا تھا کہ فوجی طاقت پر بھروسہ کر کے ایسٹ انڈیا کمپنی کی مخالفت مول نہ لی جائے مگر وصیت کا دوسرا حصہ کہ جس میں کمپنی کی دخل اندازی کو روکنے کی نصیحت کی گئی تھی، شجاع الدولہ کے جانشینوں کے لیے ایک بڑا مسئلہ تھا۔ وہ داخلی طور پر اتنے مضبوط نہ تھے کہ کمپنی کی جارحیت کے خلاف مدافعت دکھا سکتے۔ انہوں نے مختلف موقعوں پر مدافعت کا اظہار بھی کیا مگر ہر بار مغلوب ہونے پر مجبور ہوئے۔ اگر شجاع الدولہ زندہ رہتا تو وہ بھی دوسرے حصہ پر عمل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکتا تھا۔ بکسر کی شکست (۱۷۶۴ء) کے بعد اسے ذلت اور خانماں خرابی کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ ان بدترین حالات میں شجاع الدولہ بے دھڑک ہو کر نتائج کی پروا کیے بغیر کمپنی کی لشکر گاہ میں تنہا جا پہنچا تھا۔ جہاں وہ کمپنی کے رحم و کرم پر تھا مگر کمپنی کے جنرل نے اسے بہت عزت و احترام سے گلے لگایا اور اس کی خوب خاطر مدارات کیں۔^۲ بعد ازاں کمپنی کے ساتھ اس کے مذاکرات شروع ہوئے اور بالآخر اگست ۱۷۶۵ء میں الہ آباد کے مقام پر کمپنی سے باقاعدہ معاہدے کے بعد ہی اسے اودھ کی حکومت دوبارہ مل سکی تھی۔ اس نے اپنی زندگی ہی میں کمپنی کو ایک برتر طاقت تسلیم کر لیا تھا۔ وہ کمپنی اور انگریزوں سے اس حد تک مرعوب ہو چکا تھا کہ اس نے اپنے اقتدار کو مستحکم بنانے کے لیے لارڈ وارن ہسٹنگز (Lord Warren Hastings) سے اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ دلی کے مغل بادشاہ کے وزیر کی جگہ وہ انگلینڈ کے بادشاہ کا وزیر ہونا باعث افتخار سمجھے گا۔ اس نے شاہ انگلستان کے نام پر سکے بنوانے کا ارادہ بھی کیا تھا۔ کمپنی کے ساتھ ۱۷۶۵ء کے معاہدہ کی رو سے نواب شجاع الدولہ کی فوج کو پینتیس ہزار سپاہیوں تک محدود کر دیا گیا۔ اس میں یہ شرط عائد تھی کہ سواروں کی تعداد دس ہزار، پیدل دس ہزار، توپ خانہ پانچ سو اور نو ہزار پانچ سو بے قاعدہ فوج تھی۔ اس معاہدے میں یہ بھی پابندی تھی کہ صرف پیدل فوج کی تربیت یورپی طریقے سے کی جاسکتی تھی۔^۱

اس معاہدے کے ذریعے کمپنی نے شجاع الدولہ کی عسکری تجدید یا فوجی قوت میں اضافہ کے تصور کو ہمیشہ کے لیے اس حد تک کم زور کر دیا کہ وہ مستقبل میں کمپنی سے بدلہ لینے کا سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ اودھ کے حکمرانوں کی سیاسی اور فوجی طاقت پر یہ پہلی ضرب کاری تھی۔ شجاع الدولہ جیسا سپاہی اور طاقت ور منتظم تو اس ضرب کو سہ گیا اور ہراسن بھا کے لیے اسے قبول کر گیا مگر اسی مقام سے اودھ کی تاریخ میں انفعالیات کا آغاز ہوتا ہے اور کمپنی کی لامحدود متابعت کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ اودھ کے حکمران عسکری فعالیت سے گرتے ہوئے مجہول عسکری انفعالیات کا شکار ہو جاتے ہیں۔

۱۷۶۵ء میں اودھ کے ساتھ پہلے معاہدے کے بعد سے ہی کمپنی کی منصوبہ بندی یہ معلوم ہوتی ہے کہ اودھ کے مادی وسائل کو ممکن حد تک اپنے مفادات کے لیے استعمال کیا جائے۔ کمپنی نے بعد ازاں یہ حکمت عملی بنا لی کہ اودھ کے اندر اپنی فوج رکھی جائے اور اس کے اخراجات کا بوجھ ریاست پر ڈالا جائے۔^۳ معاہدے یہ بتاتے ہیں کہ اس فوج کا مقصد ریاست کے داخلی اور خارجی دشمنوں کا کسی بھی ہنگامی حالت میں مقابلہ کرنا تھا۔ کلکتہ کو نسل ہر نئے حکمران کے تحت نشین ہونے پر اس فوج میں اضافہ کرتی رہی۔ طرفہ تماشایہ تھا کہ فوج کے اخراجات ریاست ادا کرتی تھی مگر یہ فوج کمپنی کے ماتحت تھی۔ حکم احکام اسی کا چلتا تھا۔ سیاسی نتیجہ کے طور پر یہ ہی فوج ریاست کے

اندر ریڈیڈنٹ کی طاقت بن گئی تھی اور وہ اکثر اوقات من مانی کرتا تھا۔ اودھ کے تمام حکم ران ریڈیڈنٹ (Resident) کے زیر حکم اپنے ہی پیسے سے بنائی ہوئی فوج سے مسلسل خائف رہے۔ اس ستم خیز صورت حال کے بارے میں فشر (M.I. Fisher) کا کہنا ہے کہ اودھ کی حکومت فوجی اعتبار سے کمپنی کی دست نگر تھی اور ہر حکم ران ریاست میں کمپنی کی طاقت تسلیم کرنے پر مجبور تھا۔ مگر حقیقتاً یہ فوج کمپنی ریاست کے وجود پر اپنا تسلط قائم کرنے اور حکم ران خاندان پر خوف جمانے کے لیے بنائی گئی تھی۔

آصف الدولہ کی تخت نشینی (۱۷۷۵ء) کے بعد گورنر جنرل کی کلکتہ کونسل نے یہ فیصلہ کیا کہ شجاع الدولہ کے ساتھ کیے گئے تمام معاہدے اس کی موت کے ساتھ ختم ہو گئے ہیں اور اب اودھ کے ساتھ نئی شرائط کے تحت معاہدے کی ضرورت ہے۔^۹

یہ بات صاف طور پر ظاہر تھی کہ شجاع الدولہ کے ساتھ کیے گئے معاہدوں کے پیچھے اس کی مضبوط ذات شامل تھی مگر اب آصف الدولہ کی حیثیت بالکل مختلف تھی، لہذا کمپنی نے اس کی کم زور شخصیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس سے ان شرائط پر معاہدہ کیا جن سے ریاست اودھ کی سیاسی، معاشی اور عسکری حیثیت پہلے سے زیادہ کم زور ہوتی نظر آتی تھی مگر آصف الدولہ کے لیے اسے منظور کرنے کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ اس معاہدے کے مطابق نواب کسی بھی یورپین کو کمپنی کی پیشگی اجازت کے بغیر ملازم نہ رکھ سکتا تھا۔ بنارس، جو پور اور غازی پور کے علاقے جن کے محاصل تینتیس لاکھ روپے کے تھے، کمپنی کو دے دیے گئے۔ شجاع الدولہ کے ذمے تمام بقایا جات کی ادائیگی آصف الدولہ کے ذمے ڈالی گئی۔ اودھ میں کمپنی کے ایک مستقل بریگیڈ کے علاوہ عارضی طور پر ایک بریگیڈ کا اضافہ کیا گیا جس کے اخراجات بارہ لاکھ روپے ریاست کے ذمے تھے۔ ریڈیڈنٹ کے علاوہ کمپنی کی طرف سے ایک ایجنٹ بھی مقرر ہوا۔ اس کی تنخواہ بھی اودھ کے کھاتے میں ڈالی گئی۔^{۱۰}

آصف الدولہ کی حیثیت دل چسپ تھی۔ وہ اودھ کا حکم ران تھا۔ دلی کی سلطنت کی طرف سے اسے وزیر ہونے کا اعزاز حاصل تھا اور روایتی طور پر اسے اودھ کی صوبہ داری تفویض کی گئی تھی لیکن سیاسی اور عسکری اعتبار سے وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے زیر نگیں تھا۔ نواب وزیر نے روایتی طور پر دلی کے بادشاہ کے حضور خلعت اور اپنے موروثی منصب کی توثیق کے لیے درخواست کی تھی اور جب منصب کی منظوری اور خلعت ملنے کی اطلاع موصول ہوئی تو آصف الدولہ نے تین میل آگے بڑھ کر خلعت کا استقبال کیا اور اسے زیب تن کر کے انتہائی مسرت کا اظہار کیا تھا۔ اس دور میں کمپنی خود بھی دلی کے ماتحت دیوان کا کام کر رہی تھی۔ دلی کا بادشاہ اگرچہ سلطنت کے حقیقی اختیار سے محروم ہو چکا تھا مگر اس کے باوجود منطقی حکم ران (Rational Authority) کے طور پر ہندوستان کے اقتدار اعلیٰ کا مالک تھا اور اسے اس مقام سے ہٹانا آسان نہ تھا لیکن ایسٹ انڈیا کمپنی رفتہ رفتہ شاہ دلی کے اس مقام اور اس کے روایتی اقتدار کی حیثیت کو کم زور کرنے کی طرف کام زن تھی۔ دلی میں اس وقت مرہٹے چھائے ہوئے تھے۔ کمپنی چاہتی تھی کہ اودھ کی سیاسی اور ریاستی قوت کو مفلوج کر کے اپنے اقتدار کو وہاں مسلط کرے اور اس کے بعد دو آب کے علاقوں کی طرف بڑھے اور دلی میں مرہٹوں کی حیثیت کم زور ہونے پر وہاں اپنے اقتدار کا سایہ بادشاہ کے اقتدار



نواب آصف الدولہ

اعلیٰ پر مسلط کر دے۔ اس مقصد کے لیے کمپنی کو داخلی استحکام، فوجی طاقت میں اضافے اور کثیر محاصل کی ضرورت تھی۔ چنانچہ ایک طویل منصوبہ بندی پر عمل کرتے ہوئے کمپنی آگے بڑھتی رہی۔ آصف الدولہ کی وفات، وزیر علی کی تخت نشینی اور معزولی اور بعد ازاں سعادت علی خان کی تخت نشینی کے حادثات نے کمپنی کے واسطے اپنی بھوک مٹانے کے لیے بہت سے مواقع پیدا کر دیے۔

آصف الدولہ کا انتقال ۱۷۹۷ء میں ہوا۔ وزیر علی خان کو تخت نشین کر دیا گیا مگر دربار کے اندر باہر اس جانشینی کے خلاف سازش کی کچھڑی پکتی رہی۔ ریاست کے امرا نے چند ماہ ہی میں یہ سوال اٹھا دیا کہ وزیر علی، آصف الدولہ کا بیٹا ہی نہیں ہے۔ گورنر جنرل وارن ہسٹنگز اس بات کا شاہد تھا کہ آصف الدولہ نے ریڈیڈنٹ لکھنؤ کی موجودگی میں وزیر علی کو اپنا بیٹا قرار دیا تھا^{۱۲} لکھنؤ کے امرا کی مخالفت مسلسل بڑھتی رہی اور ادھر بنارس میں مقیم شجاع الدولہ کا دوسرا بیٹا سعادت علی خان خود کو ریاست کا جائزہ وارث قرار دے رہا تھا۔ وہ آصف الدولہ کے زمانے ہی سے ریاست کا امیدوار تھا اور ایک طویل عرصہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی سرپرستی میں گزار چکا تھا۔ لکھنؤ میں وزیر علی کے خلاف امرا اور آصف الدولہ کے خاندان کی مخالفت نیم بغاوت کی شکل اختیار کر رہی تھی۔ حالات کے تجزیہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس مسئلہ میں درپردہ کمپنی کی دل چسپی تھی اور وہ وزیر علی کے مخالف گروہ کی سرپرستی کر رہی تھی اور یہ ساری کارروائی اس لیے ہو رہی تھی کہ اودھ کے وسائل کو مزید نچوڑا جاسکے۔ اس کارروائی کو برطانوی سازش سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے^{۱۳} اس تنازع میں گہری دل چسپی کے باعث ہی گورنر جنرل سر جان شورپہ ذات خود لکھنؤ پہنچا۔ اس امر کی تحقیق کی تو معلوم ہوا کہ نواب آصف الدولہ کے نطفے سے کوئی بیٹا نہیں ہے^{۱۴} لکھنؤ کے بالائی طبقات میں یہ کہا جاتا ہے کہ آصف الدولہ رجولیت ہی سے محروم تھا۔ نجم الغنی کا کہنا ہے کہ خود نواب کی بیگم نے چلن کی آڑ سے گورنر جنرل کے سامنے یہ اقرار کیا کہ ”نواب مرحوم کو کبھی مجھ پر تسلط نہیں ہوا۔“^{۱۵} اس کے بعد ارکان دولت جمع ہوئے اور سب نے اس بیان پر مہر تصدیق ثبت کر دی کہ وزیر علی آصف الدولہ کا جائز بیٹا نہیں ہے۔

اس حادثہ نے ایسٹ انڈیا کمپنی کے لیے ریاست اودھ میں نئی مداخلتوں اور بے پناہ مراعات کے حصول کا دروازہ کھول دیا۔ سعادت علی خان کی تخت نشینی (۱۷۹۸ء) سے پیشتر ہی اس سے ان مراعات کے حصول کا اقرار لیا گیا اور پھر تخت نشین کروا دیا گیا۔ اب کمپنی اور سعادت علی خان کے درمیان شدید کش مکش کا دور شروع ہوتا ہے۔ سعادت علی خان اپنی تمام دانتی، حکمت عملی اور تجربہ سے کمپنی کے توسیع پسندانہ عزائم کا مقابلہ کرتے رہے۔ ان کا پورا دور حکومت اس مدافعت میں گزر گیا۔ تخت نشینی کے بعد سعادت علی خان سے بیس لاکھ روپے مزید بہ طور سبسڈی (Subsidy) اودھ میں کمپنی کی افواج کے لیے طلب کر لیے گئے جس کا مطلب یہ تھا کہ اب اودھ کے ذمے کمپنی کی افواج کے اخراجات کا میزان چھبتر (۷۶) لاکھ روپے تک پہنچ گیا تھا۔ کمپنی نے ایک مزید رقم بارہ لاکھ روپے کا مطالبہ ان خدمات کے عوض کر دیا جو اسے تخت نشین کروانے کے لیے کی گئی تھیں^{۱۶} اس کے ساتھ ہی نواب کو آگاہ کر دیا گیا کہ اب وہ کمپنی کی باقاعدہ اجازت کے بغیر کسی غیر ملکی طاقت سے رابطہ نہیں رکھ سکے گا۔

نواب سعادت علی خان کے زمانہ تک اگرچہ کمپنی اودھ کی داخلی اور خارجی خود مختاری پر قابو پا چکی تھی اور

اودھ کے حکم ران اپنی ہی ریاست میں کافی حد تک بے اختیار ہو چکے تھے اور کمپنی ہر طرح سے ان پر حاوی تھی مگر اس کے باوجود اودھ کے نواب وزیر دلی کے مغل بادشاہ ہی کو اقتدار اعلیٰ کی علامت قرار دیتے تھے اور بادشاہ کی طرف سے خلعت اور نیابت رسم کے طور پر وصول کرتے تھے۔ نواب سعادت علی خان نے حکم ران بننے کے بعد ایک خاص جماعت کو نذر دے کر دلی بھیجا اور باقاعدہ طور پر خلعت وزارت کی درخواست کی مگر شاہ عالم ثانی کے مدارالہمام شاہ نظام الدین نے بے جا رکاوٹیں پیدا کر کے تاخیر کروادی۔^{۱۸} اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نواب سعادت علی خان کے مشن کو خلعت و قلم دان وزارت حاصل نہ ہو سکا اور اعلیٰ طرح نیابت کی یہ روایت متاثر ہو گئی۔

ہندوستان میں کمپنی کے نئے گورنر جنرل لارڈ ولزلی (Lord Wellesley) (۱۸۰۵ء-۱۷۹۸ء) کی آمد کے بعد ایک بار پھر کمپنی کی توجہ اودھ کی طرف مبذول ہوئی۔ اودھ پر اپنی گرفت مضبوط کرنے کے بعد اب ولزلی کی نظریں گنگا اور جمنہ کے دو آب کی زرخیز زمینوں پر مرکوز ہو گئیں۔ چنانچہ ریذیڈنٹ (Resident) کو کہا گیا کہ وہ نواب سے ان زمینوں کے حصول کی پوری کوشش کمپنی کے فوجی اخراجات کی آڑ میں کرے۔ گنگا جمنہ کے دو آب پر قبضہ کا مطلب یہ تھا کہ اس کے فوراً بعد دلی مرکز پر قبضہ کرنے کی حکمت عملی طے کرنے میں مدد مل سکتی تھی۔ چنانچہ اس کثیر علاقے کو لینے کے لیے نواب سعادت علی پر لکھنؤ کے ریذیڈنٹ کا دباؤ بڑھنے لگا۔ سعادت علی خاں اس سارے دباؤ کے باوجود یہ چاہتے تھے کہ ریاستی امور ان کی اپنی مرضی سے طے ہونے چاہئیں، لہذا ریذیڈنٹ نے ستمبر ۱۷۹۹ء میں گورنر جنرل کو اطلاع دی کہ نواب اپنے خانگی معاملات، وراثتی علاقہ جات اور رعایا کے معاملات کمپنی کی مداخلت کے بغیر چلانے کی حکمت عملی رکھتا ہے۔^{۱۹}

اس حکمت عملی کے برعکس کمپنی کا خیال تھا کہ نواب کو کمپنی کا ممنون ہونا چاہیے تھا کہ جس کے سبب وہ تخت تک پہنچ سکا تھا مگر سعادت علی خان درحقیقت ان بدترین سیاسی حالات میں بھی اپنی ریاست کے وقار کو مزید مجروح نہ کرنا چاہتا تھا۔ اس لیے کمپنی اور نواب کے درمیان طویل کش مکش کا سلسلہ شروع ہوا۔ ریاست اودھ کے دفاع کا انحصار چوں کہ کمپنی پر تھا، اس لیے یہ کم زوری رنگ لائی۔ سعادت علی خاں کی مدافعت اور ہر قسم کی حکمت عملی بے کار ثابت ہوئی اور ۱۸۰۱ء کا معاہدہ گورنر جنرل کے ان عزائم کی روشنی میں طے کیا گیا کہ ہمارا مقصد ریاست اودھ سے کمپنی کے فوجی اخراجات لینا ہی نہیں بلکہ اصل مقصد تو یہ ہے کہ نواب کی فوجی طاقت کو خاموش کر کے اس کی جگہ اپنی افواج کا تقرر کیا جاسکے۔^{۲۰} ۱۸۰۱ء کے معاہدے کی اہم شقات یہ تھیں کہ نواب وزیر نے دو آب، گورکھپور اور روہیل کھنڈ کے زرخیز علاقے کمپنی کے سپرد کر دیے۔ اودھ کی فوج میں کافی تخفیف کر دی گئی تھی۔ البتہ نواب کو یہ حق دیا گیا کہ وہ اپنی ریاست میں انتظامی امور کے مالک ہوں گے مگر اس کے ساتھ یہ شرط بھی مسلط کر دی گئی کہ "نواب ہمیشہ حسب ہدایت و صلاح افسران کمپنی کے کاربند ہوں گے۔"^{۲۱}

۱۸۰۱ء میں ہونے والے معاہدے کے مطابق کمپنی کے ایک دیرینہ خواب کی تکمیل ہوئی۔ روہیل کھنڈ اور زریں دو آب کے علاقوں سے سعادت علی خاں دست بردار ہو گیا۔ یوں کمپنی کو ایک کروڑ پینتیس لاکھ روپے کے محصولات کا حق حاصل ہو گیا۔ نواب نے ۱۰ نومبر ۱۸۰۱ء کو جس معاہدے پر دستخط کیے تھے۔ اس کی شقات کے

حوالے سے اسے فوج کے توپ خانہ اور سپاہیوں میں بھی تخفیف کرنا پڑی۔ سب سے اہم شق وہ تھی کہ جس نے کمپنی کو اودھ کے اندرونی معاملات میں اصلاح کے لیے مداخلت کا اختیار بھی دے دیا تھا۔^{۲۱} اس طرح لارڈ ولزلی اور اس کے پیش رو گورنر جنرل کی اختیار کردہ حکمت عملی کے ثمرات کمپنی کو حاصل ہو گئے۔

گورنر جنرل ولزلی ان نتائج سے اس قدر خوش ہوا کہ اس نے انگلستان میں حکومت کو یہ خبر بھیج دی کہ اودھ پر کسی فتنہ و فساد کے بغیر قبضہ ہو گیا ہے اور نواب کی سپاہ کی قوت بالکل جاتی رہی ہے۔^{۲۲}

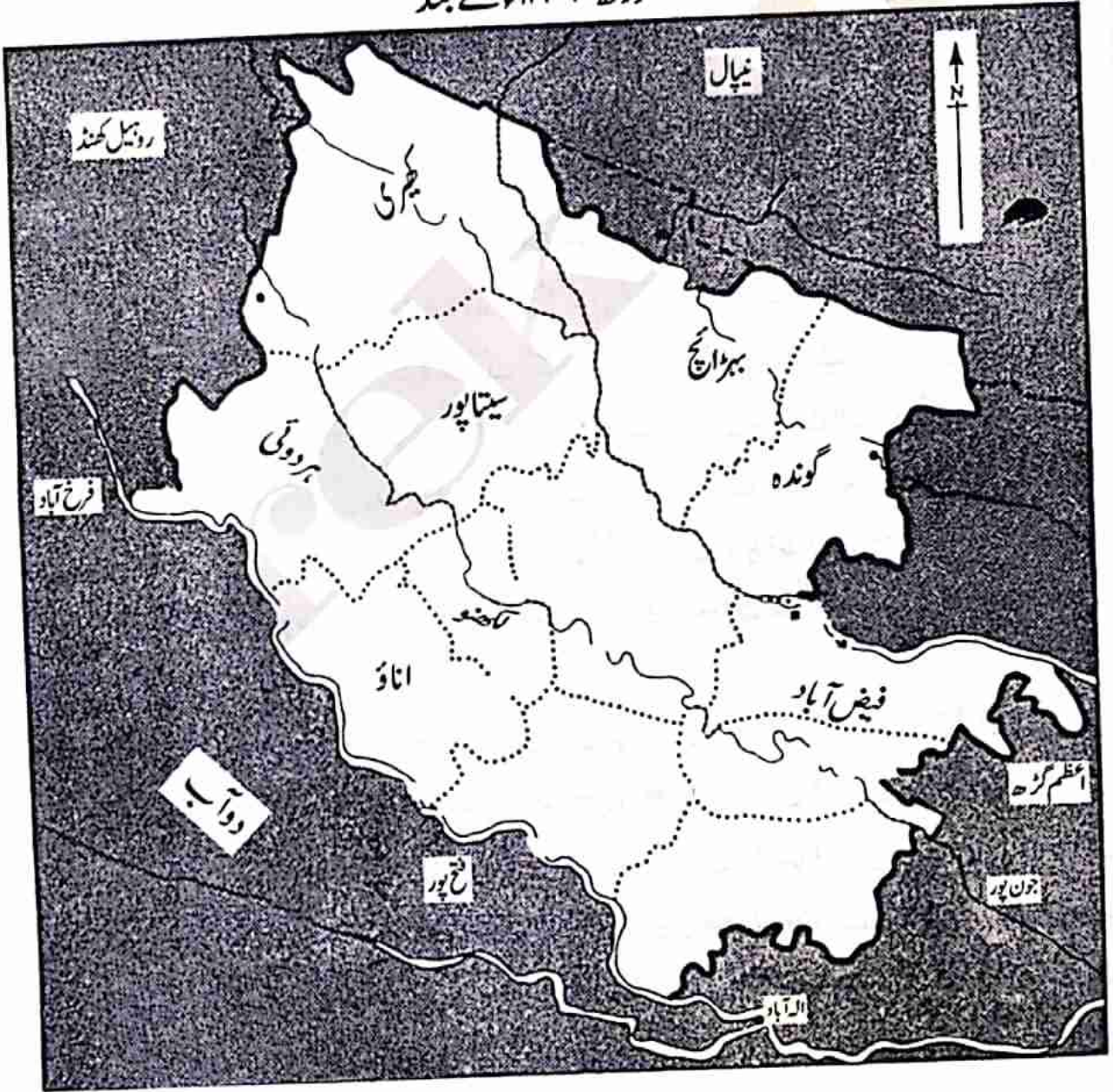
ایسٹ انڈیا کمپنی کے افسران اپنی بساط سے زیادہ اختیارات کا مظاہرہ کرتے تھے جس سے سعادت علی خان ہمیشہ چیخ و تاب کھاتے اور اپنے غصے کا اظہار کرتے رہے مگر ۱۸۰۱ء کے معاہدے نے ان کو بالکل بے بس کر دیا تھا۔ ان کی انتہائی بے بسی اور خود رنجی کا ایک مظاہرہ ریڈیڈنٹ کے ایک مکتوب میں نظر آتا ہے جس میں اس نے گورنر جنرل کو خبر دی کہ کمپنی سے اختلافات کے مسئلہ پر وہ (نواب سعادت علی خان) اتنا لاچار تھا کہ مردانگی کے شیوہ سے گر کر اس کی آنکھوں میں آنسو اتر آئے تھے۔^{۲۳}

سعادت علی خان اودھ کا آخری حکمران تھا کہ جس نے ریاست کا بہت کچھ ہارنے کے باوجود اپنے وقار کو بلند رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی۔ اس کے بعد اودھ میں کمپنی کو مکمل اختیار حاصل ہوا۔ غازی الدین حیدر کے زمانہ (۱۸۲۷-۱۸۱۳ء) سے اودھ کے اندر داخلی مداخلت کا خیال اور ریاستی وقار کا تصور رخصت ہو جاتا ہے۔ کمپنی کی حیثیت ایک تیلی گراف (Puppet Master) کی سی ہو جاتی ہے۔ لکھنؤ کی ریڈیڈنسی (Residency) کے اندر بیٹھا ہوا ریڈیڈنٹ اودھ کے نام نہاد بادشاہوں کو پتلیوں کی طرح نچاتا رہتا تھا۔

اودھ کی سیاست میں کمپنی کا سارا کردار ایک بالواسطہ حکومت کا ساتھ تھا۔ اس حکومت کا پہلا سایہ پہلے ریڈیڈنٹ کی شکل میں شجاع الدولہ کے دور حکومت ۱۷۷۳ء میں اودھ پر پڑا۔^{۲۴}

اس وقت گورنر جنرل لارڈ ہسٹنگز نے نواب وزیر شجاع الدولہ سے دریافت کیا تھا کہ اگر میں اودھ میں اپنی طرف سے ایک ریڈیڈنٹ کا تقرر کروں کہ جو کمپنی اور ریاست اودھ کے درمیان افہام و تفہیم کا کردار ادا کر سکے تو کیا حکومت اودھ اس تجویز سے اتفاق کرے گی؟ شجاع الدولہ نے کہ جو کمپنی کا ممنون و متشکر تھا، اس تجویز سے مکمل خوشنودی کے ساتھ اتفاق کیا۔ چنانچہ جنوری ۱۷۷۴ء میں نیتھنیل ملٹن (Nathaniel Middleton) کو بہ طور ریڈیڈنٹ فیض آباد بھیجا گیا۔^{۲۵} اسی مقام سے اودھ کی داخلی خود مختاری کو ضعف اور گزند پہنچنے کا سلسلہ نہایت خاموشی سے شروع ہو جاتا ہے۔ اگرچہ قانونی اعتبار سے اودھ میں حکومت نواب وزیر کی تھی مگر اس حکومت پر ریڈیڈنٹ کا سایہ تھا اور ریڈیڈنٹ پر کلکتہ میں مقیم گورنر جنرل اور کونسل کا ایک اور بڑا سایہ تھا۔ اودھ کی تاریخ میں نواب شجاع الدولہ کے دور سے حکمران براہ راست اور بالواسطہ طور پر ان دونوں سایوں سے گہنائے جا رہے تھے۔ ریڈیڈنٹ کے اختیارات ہمیشہ غیر مبہم رہے اور وہ اسی ابہام سے کام لے کر حکمرانوں کے ساتھ ساتھ طبقہ امرا کو تکالیف پہنچانے میں گریز نہ کرتے رہے۔ اودھ میں آنے والے ہر ریڈیڈنٹ نے اندرونی سازشوں اور ناجائز اختیارات سے ریاست کا ناطقہ بند کیے رکھا۔ یہ ریڈیڈنٹ نواب وزیر کے داخلی معاملات میں بھی دخل اندازی سے

اودھ-۱۸۰۱ء کے بعد



Source: The Raj, Mutiny and Kingdom of Oudh.

اسے کہا گیا کہ فوج سے فرانسیسی عنصر کو مکمل طور پر خارج کر دے۔ دراصل کمپنی پرانے زمانے سے فرانسیسی حریفوں سے خائف تھی، اس لیے ان کو اودھ کی فوج سے نکالنے پر بہ ضد تھی۔ ۱۷۷۵ء کے ابتدائی تین مہینوں میں آصف الدولہ نے اس مسئلہ پر خاص توجہ نہ دی کیوں کہ توپ خانہ کے فرانسیسی افسروں کی اسے سخت ضرورت تھی۔ یہ بات اس نے ریڈیڈنٹ برسٹو (Bristow) کو بتائی۔ ریڈیڈنٹ نے نواب کے لیے برطانوی افسر مہیا کر دیے۔ اب آصف الدولہ کو مجبور ہو کر توپ خانہ کے فرانسیسی افسر رخصت کرنے پڑے۔ اسے تنبیہ کی گئی کہ مستقبل میں وہ صرف فرانسیسی ہی نہیں کسی بھی یورپین کو ملازم نہ رکھ سکے گا۔^{۳۱}

وہ دوستی جس کی بنیاد جنگ بکسر کی شکست (۱۷۶۳ء) سے شروع ہوئی تھی، بالآخر ہلاکت خیز دوستی (Fatal Friendship)^{۳۲} کی شکل میں ۱۸۵۶ء میں اختتام پذیر ہوتی ہے۔ اس دوستی کی بنیاد اگرچہ دو طرفہ تعلقات (Bilateral Relations) پر تھی مگر اس میں آغاز ہی سے ایسٹ انڈیا کمپنی حاوی تھی۔ اودھ کے شکست خوردہ حکم ران نواب شجاع الدولہ کو بکسر کی ہزیمت کے بعد کمپنی کی مقرر کردہ شرائط پر معاہدہ کرنا پڑا تھا۔ یہ اس کی مجبوری تھی کہ فوجی تباہی کے بعد وہ اودھ میں بحال ہو کر اپنی عسکری طاقت کو دوبارہ قائم کرنا چاہتا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو شجاع الدولہ کے دور ہی سے اودھ نے سیاسی مجبوری کی حکمت عملی اختیار کر لی تھی اور اس کے بعد ہر نئے آنے والے نواب کے زمانے میں اس میں مزید اضافہ ہوتا گیا۔ اودھ اور کمپنی کے درمیان ظاہری طور پر دو طرفہ تعلقات تھے مگر داخلی طور پر سب کچھ تقریباً ایک طرف تھا۔ کمپنی مکمل طور پر ریاست پر حاوی تھی۔ وہ جو کچھ چاہتی تھی، اپنی مرضی سے معاہدے میں شامل کرا لیتی تھی۔ کمپنی کا کردار موثر اور فعال تھا۔ جب کہ اودھ کا کردار مفعولیت کا تھا۔ جیسا کہ ہم واضح کر چکے ہیں کہ کمپنی ہر نئے معاہدے کے بعد اپنی دفاعی طاقت بڑھاتی جاتی تھی اور اودھ کی دفاعی قوت کو کم زور کیے جاتی تھی۔ کمپنی کی حکمت عملی یہ تھی کہ آہستہ آہستہ اودھ کو دفاع کے قابل بھی نہ چھوڑا جائے، چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ ۱۸۵۶ء میں جب اودھ کی مضبوطی اور کمپنی کے حق میں الحاق کا فیصلہ گورنر جنرل نے کیا تو لکھنؤ میں کمپنی کے خلاف مدافعت کے نشان کہیں نظر نہ آ سکے۔ ۱۸۵۶ء کا حاشہ اودھ کی تقریباً اسی سالہ عسکری مجبوری کا نتیجہ تھا اور جب مضبوطی اودھ کی دستاویز لکھنؤ پہنچیں اور اہل اودھ کو اس المیہ کا علم ہوا تو اودھ کی شاہی افواج میں سے کسی ایک سپاہی کی تلوار بھی نیام سے باہر نہ نکل سکی۔^{۳۳} انتہا یہ تھی کہ بعض اہم شخصیات نے یہ کہا کہ انگریزوں کا شک و شبہ دور کرنے کی غرض سے ملازمین شاہی کو حکم قطعی پہنچے کہ کوئی شخص ہتھیار نہ باندھے۔ توپیں جہاں جہاں ہیں، چرخ سے گرا دی جائیں اور در دولت کے سپاہی گار د اور پہرے والے اپنے اپنے ہتھیار میگزین میں داخل کر دیں۔ فقط لائٹیوں سے پہرہ دیں۔ چنانچہ واجد علی شاہ کے حکم سے اس مشورے پر عمل درآمد ہوا اور جب ریڈیڈنٹ نے گری ہوئی توپوں اور غیر مسلح سپاہ کو دیکھا تو متعجب ہوا۔^{۳۴}

آصف الدولہ کے دور سے اودھ میں جو سیاسی اور عسکری انفعالیات شروع ہوتی ہے۔ اس انفعالیات کا انجام ۱۸۵۶ء میں نظر آتا ہے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ریڈیڈنٹ نے جب کیم فردری ۱۸۵۶ء کو واجد علی شاہ کے سامنے سلطنت سے معزولی کے معاہدے کے کاغذات مہر لگانے کے لیے پیش کیے تو اس کے اوسان خطا ہو گئے۔^{۳۵} ”مرقع

خسروی“ کا مصنف شیخ محمد عظمت علی کا کوروی ضبطی اودھ کے دوران میں لکھنؤ شہر کے اندر موجود تھا۔ اس موقع پر واجد علی شاہ، اس کے خاندان اور شہر کے آشوب کا وہ چشم دید گواہ تھا۔ وہ کہتا ہے:

”اوٹرم (Outram) صاحب بہادر شہریار کے پاس آئے۔ موت کی سی سنائی لائے۔ وہاں ان کے پاس ان کی ماں اور بہن، بھائی، شہزادیاں جمع تھیں۔ سب کے سب سکتہ کے عالم میں رہ گئے..... اور محل میں کہرام پڑ گئے..... حضرت وفوراندوہ سے چاند کی صورت گہن میں پڑے۔ رنج و محن میں نہایت دل گیر تھے اور حیرت سے چپ، شکل تصویر تھے۔ عام شہر میں کسی گھر میں ہانڈی نہ چڑھی۔ بخدا جان شیریں کی لذت دہان سے جاتی رہی۔ ہر کسی کے دل میں حسرت چشم حیرت لب پر آہ حالت تباہ۔ عالم آنکھوں آگے اندھیر تھا۔ ہر کوئی در دولت کو بیدہ حسرت دیکھتا تھا۔ تمام شہر اس دن اٹھ گیا۔ آسمان زمین پر بے کسی برستی تھی۔ مکانوں پر تکیوں کا عالم تھا۔ گھر گھر جا بجا کہرام و ماتم سا تھا۔“^{۳۶}

یہ ہی پر آشوب ایام تھے جب ریڈیڈنٹ واجد علی شاہ سے معزولی کی دستاویزات کے معاہدے پر مہر شاہی ثبت کرانے کے لیے کوشاں تھا مگر واجد علی شاہ اور اس کا خاندان بالکل تیار نہ تھے۔ عالم مایوسی کی ان جاں گداز ساعتوں ہی میں واجد علی شاہ نے ریڈیڈنٹ کو مخاطب کر کے یہ کہا تھا کہ معاہدے تو برابر کی سطح رکھنے والے کے درمیان ہوتے ہیں لیکن اب اس وقت میں کیا ہوں جو برطانوی سرکار مجھ سے معاہدہ کرنا چاہتی ہے۔ سلطنت اودھ کو ہمیشہ سے برطانوی سرکار کی حمایت، امداد اور حفاظت حاصل رہی ہے۔ اس ریاست نے برطانوی سرکار سے ہمیشہ وفاداری ہی کی ہے۔ یہ ریاست سرکار برطانیہ کی تخلیق ہے جو اسے چاہے تو مٹا دے اور چاہے تو بنادے۔ اب سرکار کو صرف احکام جاری کرنے چاہئیں۔ برطانوی سرکار کی خواہشات اور نقطہ نظر کی ذرہ بھر مخالفت نہ کی جائے گی۔ میں اور میری رعایا سرکار کے ملازمین ہیں۔“^{۳۷}

واجد علی شاہ معزولی کے احکام قبول کر کے مہر لگانے کے لیے رضامند نہ ہو سکا۔ ریڈیڈنٹ نے بہ ذاتِ خود کوشش کی اور دیگر ذرائع بھی استعمال کیے۔ ان ملاقاتوں میں اودھ کے بادشاہ کے آنسو رواں رہتے۔ ایک ملاقات میں اس نے اپنے بزرگوں کے لیے کمپنی کی خدمات اور مہربانیوں کا ذکر کرتے ہوئے اپنی دستار ریڈیڈنٹ کے قدموں میں رکھ دی۔“^{۳۸}

ریڈیڈنٹ نے معزولی کی دستاویزات پر واجد علی شاہ کی مہر لگوانے کے لیے کوشش ترک نہ کی۔ ۷۔ فروری ۱۸۵۶ء کو شاہ اودھ نے میجر جنرل اوٹرم کو اطلاع بھیج دی کہ وہ دستاویزات پر مہر ثبت نہ کرے گا۔ یہ اس کا قطعی فیصلہ تھا۔^{۳۹} معاہدہ کے لیے مقرر کردہ مدت ختم ہو چکی تھی۔ اسی روز اوٹرم کی طرف سے ریاست اودھ کی بہ حق کمپنی ضبطی کا اشتہار ہر تھانے میں لگا دیا۔“^{۴۰} اور یوں کمپنی نے ۳۷۔۷۔۵۷ء سے بالواسطہ حکومت کا جو سفر شروع کیا تھا۔ وہ ۷۔ فروری ۱۸۵۶ء کو بہ راہ راست حکومت کی صورت میں مکمل ہو جاتا ہے۔

بقول نجم الغنی اس المیہ پر کسی نے کان تک نہ ہلایا۔ ملک پر قبضہ ہو گیا۔ نہ کسی کی نکیر پھوٹی نہ ہلدی لگی نہ

پھٹکری۔ تمام اہل کار، تعلقہ دار اور رئیس چپ چاپ تے نئے حاکموں کے پاس حاضر ہوئے۔^{۴۱} گورنر جنرل لارڈ ڈلہوزی کو شاید یہ یقین نہیں تھا کہ اودھ کی ضبطی اتنی آسانی سے ہو جائے گی۔ اس لیے اس نے خاطر خواہ فوج کا انتظام کیا تھا اور کسی بھی ہنگامی حالت کا مقابلہ کرنے کے لیے انتظامات کیے گئے تھے۔^{۴۲}

کمپنی کے بالمقابل اودھ کے حکمرانوں کے اعتراف شکست اور انفعالیات کی دیرپا حکمت عملی نے اودھ میں شدید احساس شکست پیدا کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ ریڈیڈنٹ کے ردِ بردار اپنی داخلی لاچارگی کے باعث نواب سعادت علی خان جیسے مدبر حکمران کی آنکھیں اشک آلود ہو گئی تھیں۔ ان کے بعد ان کے جانشینوں میں سے کسی کی بھی آنکھ میں اپنی سیاسی بے چارگی اور بے حرمتی کی وجہ سے آنسو نہ آ سکے۔ وہ اپنی کم زوریوں کو دیکھ چکے تھے اور تاریخ کا فیصلہ پڑھ چکے تھے اودھ کی سیاسی جمہوریت نے آغاز ہی میں مجلسی زندگی کے نشاط میں پناہ تلاش کر لی تھی۔ رفتہ رفتہ یہ پناہ گاہ ان کے طرز زندگی کا ایک مستقل روپ بن گئی۔ جس میں حکمران طبقے کو بہ یک وقت پناہ اور عافیت نصیب ہوتی تھی۔ اس گوشہ عافیت (Ivory Tower) میں اول اول آصف الدولہ داخل ہوئے اور اس کے بعد ہر حکمران کا یہی ٹھکانہ ہوتا تھا۔ سیاسی و عسکری جمہوریت نے اودھ کو زندگی کے میدانِ عمل سے نکال کر مجلسی زندگی کے گوشہ عافیت میں مقید کر دیا تھا۔

(۲)

تہذیب

اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں دلی تہذیبی، سیاسی، معاشی اور عسکری سطح پر گہنائی جا چکی تھی لیکن اس کی الم ناک بربادی کا آغاز مارچ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حملے سے ہوا۔ جب نادر شاہی لوٹ میں ستر سے اسی کروڑ روپے مالیت کے اثاثے دلی کے عوام، امرا اور شاہی حکمرانوں سے شدید جبر و تشدد سے چھینے گئے تھے۔ نادر شاہی قتل و غارت کے نتیجے میں شہر دلی کے بیس ہزار سے زائد لوگ مارے گئے تھے۔ جن کی لاشوں کو کو تو ال شہرِ فلولاد خاں نے جلے ہوئے مکانوں کی لکڑیاں لے کر بلا تیز نذر آتش کر دیا تھا یا جتنا میں بہا دیا تھا۔ اس قسم کی قتل و غارت اور لوٹ مار کا سلسلہ نادر شاہ کے بعد آنے والے حملہ آوروں نے بھی مسلسل جاری رکھا تھا۔ ۱۷۵۷ء سے ۱۷۶۱ء کے درمیان احمد شاہ ابدالی اور روہیلوں نے دلی کی حکومت کی مدد کی مگر ان کی لوٹ مار، ظلم اور قتل و غارت کے مناظر نہایت بے رحمانہ تھے۔ تاریخ کی اس بدترین تباہی اور ظلم میں جانوں اور مرہٹوں نے بھی کوئی کسر نہ چھوڑی تھی۔ انہوں نے شاہی محلات کی چھتوں سے سونا، چاندی اکھیرنے سے بھی دریغ نہ کیا تھا۔ بے رحمی کی اس داستان میں دو بادشاہ مکھول کیے گئے اور دو قتل ہوئے۔ شرفا، عوام اور شاہی محلات کی بیگمات کی بری طرح بے حرمتی کی تھی۔ اس شدید آشوب کے نتیجے میں دلی کے محاصل ختم ہو چکے تھے۔ خود شاہ عالم مرہٹوں سے وظیفہ لے رہا تھا۔ شرفا اور امرا کا وہ طبقہ بالکل برباد ہو گیا تھا جو کبھی اہل فن کا قدردان ہوا کرتا تھا، لہذا دلی کے بالکمال فن کار جن کو صدیوں سے

شاہی اداروں کی سرپرستی حاصل رہی تھی، اب بالکل بے یار و مددگار ہو چکے تھے۔ بیرونی حملہ آوروں کی تباہ کاریوں سے ان کے گھر اور اثاثے لٹ چکے تھے۔ اس اندوہ ناک حالت کو دیکھ کر اس عہد کا ایک ہم عصر ادیب اٹھارہویں صدی کی دہلی کے بارے میں یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ شاہجہاں آباد کے لوگ نان شبینہ کو محتاج ہیں اور انہیں پیٹ بھر کھانا بھی نہیں ملتا۔^{۴۲}

اٹھارہویں صدی کے ربع آخر میں دلی کا مظلوم اور بد نصیب شہنشاہ شاہ عالم ثانی لال قلعہ کے خزاں زدہ ماحول میں زندگی کے دن پورے کر رہا تھا۔ وہ دیوان عام و دیوان خاص کے افسردہ در و دیوار کو بھی دیکھنے کے قابل نہ رہا تھا کہ اسے غلام قادر روہیلہ کے ظلم نے کور چشم کر دیا تھا۔ اس افسوس ناک اور المیہ صورت حال کے باعث دلی کے لوگ صدیوں پرانے آبائی گھروں کو چھوڑ کر حصول معاش کے لیے ہجرت کرنے پر مجبور ہو چکے تھے۔ اس دور میں ایسے خستہ حال لوگوں کے لیے اودھ کی سر زمین ایک عمدہ پناہ گاہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ اول اول فیض آباد اور بعد ازاں لکھنؤ اودھ کے نئے ثقافتی مرکز بن چکے تھے، لہذا دلی کے مہاجر شعرا اور دیگر فن کار وہاں کا رخ کرنے لگے تھے۔ لکھنؤ کی خوش حالی ان لوگوں کو تیزی سے اپنی طرف کھینچ رہی تھی۔ فیض آباد میں خوش حالی اور رونق کی ایک ہم عصر تصویر ”فرخ بخش“ کے مصنف فیض بخش نے کھینچی ہے۔ وہ کہتا ہے:

”مجھے یاد ہے کہ جب میں اپنا وطن چھوڑ کر پہلی بار ممتاز نگر پہنچا تھا جو کہ شہر کے مغربی دروازے سے چار میل دور تھا۔ میں نے ایک درخت کے نیچے کھلی پڑی ہوئی بہت سی چیزیں دیکھیں۔ میٹھی اشیاء، پانی، کپکپکائے کھانے، بھنے ہوئے مسالہ دار گوشت اور پن بسکٹ وغیرہ۔ اور اس کے ساتھ ہی وہاں کثرت سے نفیس مٹھائیاں اور لذیذ مشروبات بھی موجود تھے۔ وہاں مسافروں کے ہجوم کے ہجوم تھے جو خریداری میں سرگرم ایک دوسرے پر چڑھ رہے تھے۔ میں نے خیال کیا کہ یہ ضرور شہر کا چوک بازار ہے۔ مگر مجھے کسی نے بتایا کہ میں ابھی شہر کے اندر داخل بھی نہیں ہوا ہوں۔ اور جب میں شہر کے اندر پہنچا تو میں نے ہر طرف نظر آنے والے تماشوں اور ناچ رنگ پر نگاہ دوڑائی۔ جس سے میں ہکا بکارہ گیا۔ طلوع آفتاب سے غروب آفتاب تک اور غروب آفتاب سے طلوع آفتاب تک فوجی لشکروں کے ڈھول اور نقارے بجنے بند نہ ہوتے تھے۔ وقت کا اعلان کرنے والے گھڑیالوں کی آوازیں کانوں کو بہرہ کر رہی تھیں۔ اسی طرح سے گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خجروں، شکاری کتوں، تیل گاڑیوں اور توپ گاڑیوں وغیرہ کا کوئی شمار نہ تھا۔ خوش لباس نوجوان، شرفائے دہلی کے صاحب زادگان، یونانی اطباء، ناچنے گانے والے مرد اور عورتیں جو ہر خطے سے تعلق رکھتے تھے بڑی بڑی تنخواہوں سے عیش کر رہے تھے۔ ہر چھوٹے بڑے کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے خوب بھری ہوئی تھیں۔ یوں لگتا تھا کہ یہاں کے باشندوں نے کبھی غربت اور ادبار کا دور نہیں دیکھا ہے۔ نواب وزیر شہر کی خوش حالی اور ترقی کے کاموں میں دل و جاں

سے شریک تھا اس لیے لگتا تھا کہ فیض آباد جلد ہی دلی کا حریف بن جائے گا۔ کسی بھی دوسرے ملک میں شجاع الدولہ جیسا کوئی حکم ران نہ تھا جو اتنے شان دار طریقے سے رہتا ہو۔ چوں کہ اس شہر کے گلوں کوچوں اور منڈیوں میں لوگوں کو دولت اور جاہ و منصب کثرت سے مل رہے تھے اس لیے صنایعوں اور عاملوں نے ڈھاکہ، گجرات، مالوہ، حیدر آباد، شاہجہاں آباد، لاہور، پشاور، کشمیر اور ملتان تک کے دور دراز علاقوں سے آنا شروع کیا۔ اگر نواب وزیر دس بارہ برس اور زندہ رہ جاتا تو یہاں ایک دوسرا شاہجہاں آباد پیدا ہو سکتا تھا۔“ ۳۴

یہ تھا اودھ کی نئی زندگی کا رنگ و آہنگ جس کے باعث دلی کے آشوب سے نکلنے والے لوگوں کے لیے فیض آباد ایک نخلستان کی حیثیت حاصل کر چکا تھا۔ وہ شعرا جنہوں نے ابتدائی دور میں دلی سے اودھ میں ہجرت کی۔ ان میں سرفہرست نام سراج الدین علی خان آرزو کا ہے جو ۱۷۵۴ء / ۱۱۶۸ھ میں فیض آباد پہنچے تھے۔ یہ شجاع الدولہ کا زمانہ تھا۔ ان کے بعد سودا، سوز، حسرت، میر، انشا، رنگیں اور مصحفی جیسے شعرا بھی دلی سے ترک وطن کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان شعرا کی ہجرت کا یہ دور اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں پھیلا ہوا ہے۔

لکھنؤ میں تہذیب و ثقافت کی جو نشوونما اودھ کے اس دور میں ہوئی۔ اس میں گراں قدر حصہ اہل دلی کا تھا۔ یہاں کی تہذیب کا پورا دلی ہی سے گیا تھا۔ اس لحاظ سے لکھنؤ کے دبستان کو دلی ہی کی توسیعی شکل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس دبستان کی تشکیل میں بنیادی کردار ان شعرا ہی کا تھا جو بہ ذات خود ہجرت کر کے لکھنؤ پہنچے تھے یا پھر ان کی نئی نسلوں نے اس کو ترقی دی تھی۔ لکھنؤ میں مہاجرین دلی کے بارے میں انشا لکھتا ہے کہ لکھنؤ میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت سے ہے کہ ان کا شمار نہیں۔ انشا باشندگان لکھنؤ کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ باشندگان لکھنؤ سے اس کی مراد شاہجہاں آباد کے وہ باشندے ہیں جو دار الخلافہ (دلی) کی خرابی کے بعد لکھنؤ میں آئے ۳۵

اور بقول انشا لکھنؤ میں دلی کے اس قدر صاحب سلیقہ زن و مرد ٹوٹ پڑے کہ دلی خالی ہو گئی۔ ۳۶ دلی کی بربادی ایک اعتبار سے لکھنؤ کی آبادی کا سبب بن گئی۔ لکھنؤ کے ثقافتی عمل میں تیزی اور پھیلاؤ کا ایک اہم سبب آبادی کا بہ کثرت انتقال تھا اور نہ اودھ کے اندر تہذیب و ثقافت کے یہ معیارات نہ تھے اور نہ ہی صاحبان فن کا ایسا اجتماع موجود تھا۔ ۳۷ اسی طرح سے لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا دلی سے موازنہ کرتے ہوئے انشانے یہ لکھا کہ لکھنؤ کا سب ”رنگ و بو شاہجہاں آباد ہی کی پر بہار فضا کا ہے۔“ ۳۸

آئیے اب ہم لکھنؤ کی تہذیبی تشکیل میں بعض دوسرے عناصر کا ذکر کرتے ہیں۔ اودھ کی تہذیب و ثقافت کی تشکیل میں وہاں کی مادی خوش حالی کا کردار نہایت اہم تھا۔ لکھنؤ کے اندر محدود سطح پر ایک ایسی خوش حال سوسائٹی وجود میں آگئی تھی جو اپنے ذوق و شوق کی تکمیل میں حسب خواہش خرچ کرنے کی قدرت رکھتی تھی۔ روپے پیسے کی وہ ریل پیل جس کا ہم نے شجاع الدولہ کے دور فیض آباد میں فیض بخش کے حوالے سے ذکر کیا تھا، لکھنؤ میں پہلے سے بڑھ چڑھ کر موجود تھی۔ چٹاں چہ لکھنؤ کا معاشرہ مختلف فنون میں اپنے مزاج کی نفاستوں، رنگینیوں، صنایعوں اور نازک خیالیوں کا اظہار کرتے ہوئے رفتہ رفتہ شعوری سطح پر اپنی ثقافتی شناخت مرتب کر رہا تھا

اور زندگی کے ہر شعبہ میں اپنی انفرادیت کا تعین بھی کر رہا تھا۔

وہ جو آئنانے کہا تھا کہ لکھنؤ میں دہلیویوں کی کثرت ہے تو یہ کثرت بہ دستور برقرار رہتی ہے مگر اس کثرت کی تہذیبی انفرادیت وقت کے ساتھ ساتھ ماند پڑنے لگتی ہے اور وہ لوگ اودھ کے حکمرانوں کی تہذیب میں مدغم ہوتے یا تبدیل ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان لوگوں کی سادگی، درویشی، فقر و قنڈری اور داخلی استغراق کی روایات ضعیف ہونے لگتی ہیں۔

تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے دور ہی سے زندگی کی معنویت بدلنے لگتی ہے۔ اگرچہ دلی سے آئے ہوئے باشندگان کے لیے اب بھی زندگی کی معنویت وہی تھی جو وہ اپنے ساتھ ہجرت کرتے ہوئے لے کر چلے گئے تھے۔ یہ معنویت کئی صدیوں کی تہذیب کا عطیہ تھا۔ ان صدیوں کے رگ و ریشہ میں وسط ایشیا کے مغلوں اور ترکوں کا تہذیبی لاشعور گردش کر رہا تھا۔ سادگی، پختگی، جدوجہد، تصوف، شجاعت اور خدا ترسی اس تہذیب کے حقیقی جوہر تھے۔ خاص طور پر صوفیانہ اثرات سے دلی کی تہذیب کا وہ فکری نظام مرتب ہوا تھا جہاں دنیا داری کے مشاغل کے ساتھ ساتھ انسان کے لیے داخلی دنیا کا استغراق قلب و نظر کی بصیرت کے لیے ضروری تھا اور یہ وہ سوچ تھی کہ جس نے دلی میں زندگی کی معنویت کا حقیقی تصور پیش کیا تھا۔ انسان، انسانی وجود، کائنات اور کائنات میں انسان کے مفہوم کو سمجھنے کی ایک ایسی سعی کی گئی تھی کہ جس کے ثمرات سے دلی کی تہذیب کو انسانی زندگی کی معنویت ملی تھی۔ اسی ذہن پس منظر کے ساتھ دلی کے مہاجر شعرا لکھنؤ پہنچے تھے۔ وہ اعلیٰ مراتب پانے میں تو کامیاب ہو گئے تھے مگر ان کی تہذیب اور افکار کے جوہر کی تاب کم زور ہوتی گئی تھی۔ یہ لوگ ایک نئے معاشرہ کے نئے تہذیبی ڈھانچے میں اپنے افکار کو سر بلند رکھنے میں بھی کامیاب نہ ہو سکتے تھے کہ اس تہذیبی ڈھانچے پر حکمران طبقہ کی مذہبی حکمت عملی کا گہرا دخل تھا۔ اسی حکمت عملی کے اثرات کے سبب دلی کے شعرا کے قلب و نظر کی بصیرت اپنی روشنی کو نہ پھیلانے لگی۔

لکھنؤ کی ثقافت کے روحانی عناصر میں تصوف کا کوئی دخل نہ تھا۔ ایران میں صفوی انقلاب کے عناصر سے بننے والی لکھنؤ کی ثقافت اثنا عشری رنگ رکھتی تھی۔ اودھ کے بانی نواب برہان الملک کا تو سل ایران کے صفوی خاندان سے تھا۔^{۳۹}

صفوی خاندان ہی نے ایران میں اثنا عشری مذہب کو ہر ممکن طریقے سے فروغ دیا تھا اور برہان الملک سعادت خاں کے خاندان نے بھی نسل در نسل اودھ میں اثنا عشری عقائد کو فروغ دینے کی روایت جاری رکھی تھی۔ برہان الملک کے جانشین صفدر جنگ نے ایران سے آنے والے علما اور ہجرت کرنے والے لوگوں کی کھلے عام سرپرستی کی تھی۔ اس کے زمانہ میں ایران سے آنے والے علما کے بہت سے نام ملتے ہیں: آصف الدولہ کے زمانے میں بہت سے خاندان ایران سے لکھنؤ آئے تھے۔ ان تمام خاندانوں کو نوازا گیا تھا۔ دلی اور دیگر مقامات سے ہجرت کر کے آنے والے لوگ عام طور پر غیر شیعہ تھے مگر لکھنؤ میں مذہبی اثرات اور فوائد کو دیکھ کر شیعہ ہو گئے تھے۔ اس کے علاوہ لکھنؤ سے باہر بلگرام، جون پور، بنارس اور الہ آباد میں بھی ان اثرات کے پہنچنے سے شیعیت کو

فروغ ملا۔ شیعہ رسومات پھیلنے لگیں۔ آصف الدولہ عشرہ محرم میں بہ ذات خود زنجیر زنی کرتا تھا۔^{۵۱} عوام بھی یہ رسوم اختیار کرنے لگے تھے۔ اٹھارہویں مذہب کی سرپرستی کے نتیجہ میں لکھنؤ کی روحانی ثقافت میں شیعیت کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ لکھنؤ کے تمدن اور معاشرت میں ہر سمت شیعہ فکر کے مظاہر نظر آنے لگے تھے۔ برہان الملک اور صفدر جنگ کے دور میں شیعہ تصورات تو موجود تھے مگر ان تصورات کی تمدنی شکلیں موجود نہ تھیں۔ یہ آصف الدولہ کا زمانہ تھا۔ جب لکھنؤ کا پہلا امام باڑہ تعمیر ہوا اور اس کے بعد تیزی کے ساتھ یہ تمدنی مظاہر پورے شہر میں ابھرنے لگے۔ یہ قول ڈاکٹر صفدر حسین:

”لکھنؤ میں سینکڑوں امام باڑے، درجنوں کربلائیں اور آئمہ معصومین کے روضوں کی بہت سی عمارتی نقلیں تیار ہو گئیں۔ چنانچہ اس شہر میں آج بھی روضہ امام رضا، روضہ حضرت زینب، روضہ حضرت عباس، روضہ امام موسیٰ کاظم اور امام تقی، روضہ نجف اشرف، روضہ پیران مسلم، فاطمین اور مسجد شام وغیرہ کی عمارتی نقلیں موجود ہیں۔ ان کے علاوہ کربلائے دیانت الدولہ اور کربلائے نواب عظمت الدولہ، کربلائے نواب معتمد الدولہ، کربلائے نواب سعید الدولہ، کربلائے نواب ملکہ آفاق، کربلائے حاجی جیتا، کربلائے بی مصری، کربلائے میر خدا بخش اور کربلائے نصیر الدین حیدر واقع ہیں۔“^{۵۲}

لکھنؤ ایک ایسے شہر کی حیثیت اختیار کر گیا تھا جہاں گلی گلی اور کوچے کوچے میں علم نظر آتے تھے اور گھر گھر مجالس عزاکا انعقاد ہوتا تھا۔^{۵۳} لکھنؤ کی تہذیبی فضا میں یاد حسین روحانی عناصر کا گراں قدر حصہ تھی اور یہاں کے درو دیوار میں یہ بازگشت مسلسل سنائی دیتی تھی۔

عجمی تہذیب کے باطنی پہلوؤں میں جھانکیے تو اس سے ایک طرف ”یا حسین“ کے نام سے الم ناک چینیں اور نوحے بلند ہوتے ہیں اور پورے منظر پر ایک گہری اداسی اور حزن و یاس کی کیفیت طاری نظر آتی ہے مگر جب یہ عرصہ ماتم گزر جاتا ہے تو دوسری طرف سے نغمہ ورقس اور کیف و نشاط کی خوش کن آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں۔ یہ ہی لکھنؤی تہذیب کا باطن تھا جس میں وقفے وقفے کے ساتھ یہ دونوں آوازیں سنی جاسکتی ہیں۔

حسین اس تہذیب کے لیے شجاعت، وقار، حق پرستی اور شہادت کا آئینہ تھا۔ یہ تہذیب حسین کی شہادت پر نوحہ کناں رہی اور ماتم کرتی رہی لیکن حسین جیسی شجاعت و حق پرستی کو اختیار نہ کر سکی۔ حسین کی ذات کی ان اعلیٰ ترین صفات کی نفی اس تہذیب کا ایک تضاد بن گیا تھا۔ نوحہ گری اور ماتم پرستی کی روایت نے اس تہذیب کے اندر خود اذیتی کو پیدا کیا اور اس تہذیب کے پیروکاروں میں ایک مجہول انفعالیات کو فروغ ملا۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس مجہول انفعالیات کے احساس سے فرار حاصل کرنے کے لیے یہ لوگ نشاط پرستی کی طرف راغب ہوئے؟

امام باڑوں، تعزیوں، مجالس، سوز خوانی، مرثیہ خوانی اور محرم و چہلم میں اٹھارہویں ثقافت ہی کے روحانی عناصر کار فرما ملتے ہیں۔ لکھنؤ کا پر تعیش اور پر نشاط ماحول عیش و عشرت کی تمام تر کثرتوں کے باوجود یاد حسین کو کبھی

فراموش نہ کر سکا۔ لکھنؤ کی روحانی زندگی میں یہ یاد ہمیشہ موجود رہی۔ شاید یہ یاد اس عشرت پسند معاشرے کے لیے تزکیہ نفس کی ایک شکل بن گئی تھی۔

مادی وسائل کی کثرت اور امرا کے ذوق و شوق نے ثقافت کے خارجی مظاہر کو نہایت تیزی سے پیدا کیا تھا۔ بازار، چوک، محل سرائیں، منڈیاں، باغات، مساجد، امام باڑے، کربلائیں، باغات، مدارس اور عشرت کدے ہر طرف نظر آنے لگے تھے۔ رقص، موسیقی اور غنا کی لازوال محفلیں آباد ہوئی تھیں۔ ملبوسات، آرائش، عطریات اور حسن کی جلوہ ریزی کے بے شمار اسباب مہیا کیے گئے تھے اور ان میں سے تقریباً ہر فن اور ہر مظہر میں لکھنؤ کی اپنی پہچان اپنا وجود اختیار کر چکی تھی۔ اس صورت حال کی مزید وضاحت کے لیے ہم یہاں مرزا جعفر حسین کا ایک اقتباس درج کریں گے:

”اس تہذیب نے دنیا کو دو پلی ٹوپوں، شرعی انگرکھوں، چوڑی دارپا جاموں، بڑے بڑے ریشمی رومالوں، ململ اور ریشم کے کڑھے ہوئے کرتوں، سلے ستارے کی رضائیوں، مخمل کے لمفوں اور چاندی کے بکس دار یا سنہری مقیشی زرد زرد مخملی جوتوں سے روشناس کرایا۔ غذاؤں میں پلاؤ، خاصگی، قنجن، مزعفر، شیر مال، پراٹھے، کباب، قورمہ، ورتی بالائی اور انواع و اقسام کے لذیذ ترین کھانوں کے ذائقے فراہم کیے۔ گفتار و تکلم میں نئے نئے اسلوب نکالے۔ السلام علیکم کے بجائے آداب، تسلیمات، کورنش، بندگی، مجرا عرض کرنے کا چلن رائج کیا۔ زبان کو جلادی اور صحت زبان پر بھرپور زور دیا۔ حویلیوں کے اندر روشنی، رنگینی، لطافت و نزاکت کی چہل پہل میں لوٹدیوں، باندیوں، اماؤں، اسیلوں، مغلانیوں، اناؤں، داؤں، کھلائیوں، استانیوں، کہانیاں کہنے والیوں اور بہت سی دوسری خدمت کرنے والی عورتوں کی سہرپستی کی اور باہر محل سرائیں خدمت گاروں، رکاب داروں، فراشوں، سپاہیوں، مصاحبوں، داستان گوئیوں، غشیوں، ضلع داروں، کارندوں کی پرورش کی۔ سیر و تفریح کے ہنگام چنگ بازی، مرغ بازی، شیر بازی وغیرہ کے میدان گرم کیے۔ معاشرے میں مہذب، تعلیم یافتہ اور اعلیٰ پایے کی طوائفوں کو ایک خاص منزل عطا کی۔“ ۵۳

نقادوں کا ایک اعتراض یہ ہے کہ لکھنؤی تہذیب کی نشوونما چوں کہ بہت تیزی سے ہوئی تھی، اس لیے اس میں وہ گہرائی اور پختگی پیدا نہ ہو سکی جو دلی کی تہذیب کا جوہر تھی۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی تہذیب کی نشوونما کے دوران میں مختلف قسم کے مظاہر پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں سے کچھ مظاہر ایک بڑے تجربے کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس لیے تاریخ میں ان کا وجود نہ صرف برقرار رہتا ہے بلکہ تاریخ کے تسلسل میں مزید آگے بھی بڑھتا جاتا ہے لیکن کچھ مظاہر محض تجرباتی ہوتے ہیں اور اس حیثیت سے ان کا وجود ان کے عہد ہی میں ختم ہو جاتا ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس تہذیب کی نشوونما میں بھی بے شمار تجرباتی مظاہر نمودار ہوئے اور ختم ہو گئے مگر جو مظاہر اپنی بقا کا سامان رکھتے تھے، وہ برقرار

رہے۔ لیکن چھوٹے چھوٹے پختہ و ناپختہ مظاہر کو بنیاد بنا کر پوری تہذیب کے بارے میں ایک منفی رائے دینا تاریخ سے ناانصافی ہے۔ کسی بھی تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم اس تہذیب کی فروعات کو مثال اور معیار قرار نہیں دیتے۔ اس کا معیار تو تہذیب کے وہ اجزاء ہوتے ہیں جو اس تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ہمیں بنیادی اہمیت کے اجزاء پر توجہ مرکوز کرنی چاہیے کہ جو تہذیب کا اصل جوہر ہوتے ہیں۔ ثانوی اہمیت کے اجزاء یقینی طور پر ثانوی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کو بنیادی اجزاء پر فوقیت نہیں دی جاسکتی ہے مگر ہم جب کسی تہذیب کے وجود کا ذکر کریں گے تو اس کے اجزائے ترکیبی میں دونوں قسم کے اجزاء اپنی اپنی حیثیت سے شامل ہوں گے مگر اہل نظر کے لیے یہ سمجھنا مشکل نہ ہو گا کہ تہذیب کا رنگ روپ سنوارنے میں کن اجزاء کا کردار بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب میں دلی کی تہذیب جیسی گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔ کیوں کہ کسی بھی تہذیب کی گہرائی کا تعلق اس کے فکری نظام سے ہوتا ہے اور یہ گہرائی قلبی تجربات اور ذہنی فکر سے پیدا ہوتی ہے۔ دلی کے فکری نظام کی ساخت تصوف کی بنیادوں پر قائم تھی اور اسی نظام نے اس تہذیب کے اندر پختگی بھی پیدا کی تھی لیکن لکھنؤ کا مسئلہ یہ تھا کہ یہ خطہ روحانی طور پر تصوف کی نفی کرتا تھا۔ اس لیے یہاں فکری گہرائی پیدا نہ ہو سکتی تھی۔ دکن میں گول کنڈہ اور بیجاپور کے دبستان بھی فکری روایت سے عاری رہے۔ دوسرے لکھنؤ میں ایرانی مزاج کے سبب تعیشات کا دور دورہ تھا۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں دولت کی فراوانی ہو اور معاشرہ سیاسی و عسکری ذمہ داریوں سے فارغ ہو، عیش پرستی کو فروغ ملنا سمجھ آنے والی بات ہے۔ وہاں عیش امروز کا تصور تھا، اس لیے فرد کا فکر تھانہ کوئی اور..... لہذا لکھنؤ کی تہذیب فکر سے بہت دور رہی۔

لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اگر لکھنؤ میں فکری روایت موجود نہ تھی تو دیگر بے شمار ایسے اوصاف موجود تھے جو صرف لکھنؤ سے مخصوص تھے۔ اس تہذیب نے شائستگی، نفاست، لطافت، آرائش جمال، حسن و زیبائی، چمن آرائی، موسیقی و نغمہ، رقص، مجلسی زندگی، وضع داری، ملبوسات، آداب محفل، طرز تکلم، لطافت و نزاکت اور حسن اخلاق کے اعلیٰ ترین تصورات اور نمونے پیش کیے۔ فکر سے عاری اس تہذیب نے انسانی زندگی کے ذوق و شوق، مسرتوں اور نشاط کی ایک نئی دنیا تخلیق کی اور تہذیب کو زندگی کے برتر معیارات تک پہنچانے کی سعی کی۔ فکر کی عدم موجودگی میں اگر دیکھا جائے تو مندرجہ بالا تصورات لکھنؤ کے ثقافتی وجود کو تاریخ کے منظر نامہ میں ایک اعلیٰ مقام عطا کرتے ہیں اور کافی حد تک ان تصورات کی تلافی بھی کرتے ہیں جن سے لکھنؤ کی تہذیب محروم رہی تھی۔

فکری اور عسکری مجبوریات کے نتیجہ میں لکھنؤ کی تہذیب نے اپنی معاشرتی فعالیت کو ثقافتی سطحوں پر بحال کرنے کی کوششیں کیں۔ وہ قوت و توانائی جو فکر و عمل اور عسکری زندگی میں صرف نہ ہو سکتی تھی۔ ادب، فن اور ثقافت کے میدان میں صرف ہونے لگی اور یوں معاشرہ اپنے آپ کو ایک مختلف میدان میں متحرک کرنے کی سعی میں مصروف رہا۔ معاشرہ کی تمام تر توجہ کا مرکز تہذیب و ثقافت کی دنیا بن گئی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عسکری اور فکری مجبوریات کی تلافی لکھنؤ کی ثقافتی دنیا میں مختلف اقسام کے فنون کے ذریعے کی جاتی ہے۔ لکھنؤ کی ثقافتی دنیا میں مرثیہ خوانی، سوز خوانی، لوح خوانی، رقص، رہس، جلے، غنا، موسیقی، اندر سبائیں، داستان گوئی اور مشاعرے فروغ

پاتے ہیں اور ترقی کرتے کرتے درجہ کمال تک جا پہنچتے ہیں۔ ثقافتی فنون کی یہ شکلیں معاشرے کو تہذیبی سطح پر متحرک رکھتی ہیں جس سے لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت میں لطافت و نفاست کا ایک نادر احساس پیدا ہوا تھا۔

کیا ہم ثقافتی سطح پر لکھنؤ کی سوسائٹی کو مجہول یا انفعالی سوسائٹی کہہ سکتے ہیں؟

مجہول سوسائٹی وہ ہے کہ جو غیر تخلیقی ہو، بنجر ہو اور فنی عمل سے محروم ہو چکی ہو یعنی جس سوسائٹی کا تہذیبی اور ثقافتی عمل رک چکا ہو اور وہ غیر متحرک ہو کر ماضی کی روایات میں معلق اور ساکن ہو گئی ہو اور معاشرتی عمل میں آگے بڑھنے کی صلاحیتوں سے محروم ہو اور اپنے اندر کا حرکی نظام بھی زائل کر چکی ہو۔ کسی ایسی ہی سوسائٹی کو ہم ثقافتی سطح پر مجہول سوسائٹی کا نام دے سکتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کیا اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے لکھنؤ کی سوسائٹی مندرجہ بالا حالتوں سے گزر رہی تھی یا اس سوسائٹی کا معاشرتی بہاؤ ان حالتوں سے مختلف تھا۔ لکھنؤ میں اٹھارہویں اور انیسویں صدی کا معاشرہ داخلی اور خارجی سطح پر ایک تیز عمل سے گزر رہا تھا۔ معاشرہ میں تخلیق اور صناعی کا عمل مسلسل جاری تھا۔ معاشرتی زندگی کے ہر پہلو کو تخلیقی اور فنی شکل و صورت سے سنوار جا رہا تھا، لہذا ایسے ثقافتی خطہ کو جو تیزی سے حرکت کر رہا ہو۔ ثقافتی سطح پر مجہول نہیں کہہ سکتے ہیں۔ اس سوسائٹی میں حرکت کا عمل اس قدر تیز تھا کہ تقریباً نصف صدی میں ہی اس معاشرے کی ایک منفرد پہچان ظہور میں آگئی تھی۔

اودھ کی تہذیب و ثقافت اور ادبیات کی تخلیق میں مختلف النوع عناصر کار فرما رہے ہیں۔ اس میں جہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کی جارحیت سے پیدا ہونے والی سیاسی و عسکری مجہولیت کا کردار ہے۔ وہاں اودھ کے اندر نوابان اودھ کے بنائے ہوئے معاشی اور انتظامی نظام کا بھی اہم کردار ہے۔ ان حکمرانوں کے درباریوں، رشتہ داروں اور متعلقین کی ایک خاصی تعداد ایسی تھی جو عملی زندگی میں کوئی کردار ادا نہیں کرتی تھی۔ یہ لوگ نہ عسکری خدمات انجام دیتے تھے اور نہ ہی انتظامی امور میں ریاست کے معاون تھے۔ ان کو زمین داری یا جاگیر داری کے فرائض ادا کرنے کی بھی ضرورت نہ تھی۔ امر اکا یہ گروہ ہر اعتبار سے زندگی کے عملی میدان سے باہر تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جنہیں ریاست کی طرف سے ایک مقررہ رقم یا پنشن وصول ہوتی رہتی تھی۔ عملی طور پر یہ طبقہ کوئی کام نہ کرتا تھا۔ یہ لوگ معاش کے تفکرات، عملی جدوجہد اور کسی منصب کی پابندیوں سے بالکل آزاد تھے۔ اودھ میں اس قسم کے بے عمل معاشی نظام نے بہت جلد اثر افیہ کا ایک ایسا گروہ پیدا کر دیا تھا۔ جسے بغیر کسی جسمانی اور ذہنی محنت، مشقت اور کوشش کے ہر ماہ مقررہ یافت موصول ہو جاتی تھی اثر افیہ کا یہ ہی گروہ تھا جو اودھ میں تہذیب و ثقافت کی تشکیل کا نقیب بن جاتا ہے۔

کسی بھی قوم یا گروہ کے لیے تہذیب و ثقافت کے اعلیٰ معیارات کے حصول کے لیے کم سے کم تین چیزوں کی ضرورت بہت اہم معلوم ہوتی ہے۔ وقت، ذوق اور پیسہ..... اودھ کے مذکورہ بالا گروہ میں اتفاق سے یہ تینوں چیزیں بدرجہ کمال موجود تھیں۔ وہ معاش سے بے فکر تھے، اس لیے وقت اور فرصت کی کوئی کمی نہ تھی۔ ذوق ان کی طبع میں موجود تھا اور پیسہ وافر تھا، لہذا ان تینوں عوامل نے لکھنؤ کے اندر تفریحی ثقافت کی اعلیٰ نفاستوں کے معیارات قائم کیے۔ فرصت کے سبب یہ لوگ تعیشات کی طرف خاص طور پر مائل ہوئے۔ ان کے شب و روز عیش و

نشاط کی نذر ہوتے تھے۔ یہ ان لوگوں کا قرینہ اور ذوق تھا کہ انہوں نے جنس کو بھی تہذیب و ثقافت کا ایک مظہر بنادیا۔ ان کے اسی ذوق کی بدولت لکھنؤ کے کوچہ و بازار جنس سے آراستہ ہوتے گئے۔ ان کی محل سرائیں جنس کے نگار خانے بنتی گئیں اور یوں لکھنؤ کے پورے ماحول پر ایک جنسی ثقافت (Erotic Culture) کی چھاپ نظر آنے لگی۔

لکھنؤ کی اس جنسی ثقافت کی بنیاد نواب وزیر شجاع الدولہ کے دور میں فیض آباد میں پڑی تھی۔ شجاع الدولہ اور ان کے تمام جانشین اپنی محل سراؤں کو حسین عورتوں سے آباد رکھتے تھے اودھ کے حکم رانوں کی ذاتی دل چسپی اور ذوق و شوق کے سبب اودھ کی جنسی تہذیب کو بہت فروغ ملا تھا۔ نواب شجاع الدولہ کی جنسی زندگی انتہائی طور پر غیر معمولی تھی۔ شجاع الدولہ جنونِ شہوت (Erotomania) کا شکار تھا۔ ایسا شخص جنس میں مرضیاتی طور پر لا محدود اور ان تھک دل چسپی رکھتا ہے۔ عورتوں میں اس مرضیاتی حالت کی نشانی کو Nymphomania اور مردوں میں اس کو Satyriasis کہا جاتا ہے۔

شجاع الدولہ دیو نفس سے بے حد عاجز تھے کہ خواہش نفسانی اور غلبہ شہوانی کے وقت بے حواس و مدہوش ہو جاتے تھے۔ آنکھوں میں دنیا اندھیرا ہو جاتی تھی۔ یہاں تک کہ اکثر ایسا اتفاق ہوتا کہ راستے میں سواری چل رہی ہوتی تھی کہ شجاع الدولہ شہوت سے بے تاب ہو جاتے، قافلہ رکتا اور وہ عورتوں سے صحبت کر کے آگے روانہ ہوتے۔ اس لیے ہر وقت اور ہر جگہ عورتیں ان کے لیے مہیا رہتیں۔ رات دن میں عورتوں کے ساتھ مباشرت کی نوبت دس پندرہ بار تک پہنچ جاتی تھی۔ چند کنئیاں مقرر تھیں کہ جا بجا سے خوب صورت عورتوں کو تلاش کر کے ہزاروں روپے خرچ کر کے نواب کے واسطے لائیں۔ ان کی مدخولہ عورتوں کی تعداد دو ہزار سے زیادہ تک پہنچ گئی تھی۔^{۵۵}

طوائف دلی کے معاشرے میں بھی موجود تھی اور محمد شاہی عہد میں بالخصوص یہ روایت بہت فروغ پر تھی جس کی بہت سی مثالیں ہمیں ”مرقع دلی“ کے صفحات میں مل سکتی ہیں مگر دلی کی تہذیب میں طوائف یا رقاصہ کا کردار کبھی بھی تہذیب کی علامت نہ بن سکا تھا۔ اسے تعیشات ہی کا ایک حصہ سمجھا گیا۔ ارباب نشاط کے یہ ادارے سوسائٹی میں ایک اضافی حیثیت رکھتے تھے اور ان کا مقصد جاگیرداری نظام کے تھکے ہارے امرا کے اعصاب کو سکون دیتا تھا۔ ان اداروں سے بھی وہی لوگ سرور ہوتے تھے جو تعیش پسند تھے۔ سوسائٹی کا باقی حصہ دور رہنے ہی میں عافیت سمجھتا تھا۔ دلی میں صوفیانہ روایت کے اثرات کے سبب یہ ادارے سوسائٹی کا اضافی حصہ ہی سمجھے گئے۔ سوسائٹی کا معمول نہ بن سکے۔ یہ لکھنؤ کی تہذیب تھی جہاں ارباب نشاط کے ادارے زندگی کا معمول قرار پائے۔ ان اداروں کو تعیشات کی نظر سے نہیں بلکہ زندگی کی روزمرہ لطافتوں کے رخ سے دیکھا گیا اور یہ سمجھا گیا کہ شعر و ادب کی طرح سے رقص، غنا اور جنس انسانی جہتوں کی تہذیب کے ذرائع ہیں۔ ان سے خوف زدہ اور پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ ادارے تعیشات کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کا درجہ فنون جیسا ہے۔ یہ ادارے انسانی زندگی کے اس خلا کو پُر کرتے ہیں کہ جسے پُر کیے بغیر زندگی سبک، سرور اور شاد کام نہیں ہو سکتی ہے۔ انسانی جذباتوں،

خواہشوں اور نا آسودہ تمناؤں کو آسودگی دے بغیر معاشرتی آہنگ میں توازن پیدا نہیں ہو سکتا ہے، لہذا لکھنو کا وہ معاشرہ نہایت سکون سے انسانی جذبوں کی شادمانی میں مصروف رہا۔

اس معاشرہ کا تصور یہ تھا کہ جنس کوئی سفلی شے نہیں ہے بلکہ یہ حیاتیاتی عمل ہے اور ظاہر ہے کہ یہ حیاتیاتی عمل بھوک اور پیاس کی فطری منزلوں سے گزرتا ہے۔ جنسی تنظیمی جنسی عمل ہی سے بچھ سکتی ہے۔ لکھنو کی سوسائٹی نے اس حیاتیاتی عمل کو ایک قابل احترام تصور کے ساتھ ایک فن کا درجہ دیا اور ارباب نشاط کے ایسے ایسے گروہ پیدا کیے کہ جنہوں نے فنون جنسیات کو زندگی کی لطافتوں اور راحتوں کے مظاہر سے معمور کر دیا۔ اس فن کے ساتھ حسن و شباب اور کشش کے بے شمار لوازمات کو تخلیق کیا گیا۔ مثلاً ملبوسات، سنگھار اور خوشبوئیات سے روپ رنگ کو نکھارا گیا اور رہائش گاہوں کے اندرونی ماحول کو جنسی محرکات کے لیے پرکشش بنایا گیا۔ اس پوری کارروائی کے طور پر مجموعی حیثیت سے لکھنو کی فضا بے حد جنس انگیز (Erotic) ہو گئی تھی۔ سوسائٹی کے رگ و ریشہ میں جنس سرایت کر گئی تھی اور اسے فن کا درجہ حاصل ہو گیا تھا اور سب کچھ زندگی کا معمول سمجھا گیا۔ جب کہ دلی میں اسے زندگی کا معمول نہ سمجھا جاتا تھا۔ یہ بہت بڑا فرق ہے۔ یہ فرق تہذیبی ردیوں کا ہے۔ زندگی کو اپنی تہذیب کی آنکھ سے دیکھنے اور اسے اپنے اپنے مزاج کے مطابق ڈھالنے کا ہے۔

لکھنو کی تہذیب کے اندر یہ حوصلہ موجود تھا کہ اس نے جنس اور جنسی مظاہر کو زندگی میں نہ صرف معمول (Norm) کا درجہ دیا بلکہ اسے اس حد تک شائستگی دی کہ فن کا درجہ حاصل ہو گیا۔ ہر سوسائٹی میں اپنے طور پر صحت مندی کا ایک تصور پایا جاتا ہے۔ جیسے شمالی ہند میں جنس سے گریز کو سوسائٹی کی صحت مندی (Sanity) سمجھا گیا تھا اور اس کی کثرت کو غیر صحت مندی (Insanity) سے تعبیر کرتے تھے لیکن لکھنو میں یہ گریز پائی غیر صحت مند معاشرے کی علامت سمجھی گئی اور جنس میں دل چسپی اور اس سے ترفع کے حصول کو معاشرے کے لیے صحت مندی سمجھا گیا۔ لکھنو کی تہذیب میں اسی نوعیت کے بے شمار ذہنی محرکات کام کر رہے تھے جن سے اس تہذیب کی شکل و صورت ایک مختلف انداز اختیار کرتی جا رہی تھی۔

لکھنو کی تہذیب میں طوائف اور بالخصوص ڈیرہ دار طوائف ایک تہذیبی علامت کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ یہ ایک ایسے ادارے کی شکل اختیار کر گئی تھی جس میں لکھنو کی تہذیب و ثقافت کی ساری لطافتیں، نقاشیں، آداب اور طرز زینت کے عناصر جمع ہو گئے تھے۔ لکھنو کے اس ادارے کی تشکیل وہاں کے اس معاشی نظام کی دین تھی جس میں وقت، فرصت اور پیسے کی افراط تھی۔ عملی زندگی کی انفعالیات میں شرابور امرا اور شرفا کا معاشرہ اپنے اوقات کو حسن و خوبی اور قیثش سے گزارنے کے لیے ارباب نشاط کے اس ادارے کو فروغ دینے کا موجب بنا تھا۔ یہ ادارہ سیاسی و عسکری مجبوریات کی تلخیوں کو فراموش کر دینے کا ایک پرسکون اور پرسکون اور نشاط ذریعہ تھا اور صحیح تو یہ ہے کہ اس دور میں امر کی محل سراؤں کے باہر کی دنیا میں یہ سب سے بڑا گوشہ عافیت (Ivory Tower) تھا۔ اس ادارے کو بنانے، سنوارنے اور تہذیبی علامت کی شکل دینے میں اہل لکھنو کا ذوق و شوق شامل تھا۔ وقت کے ساتھ ساتھ ڈیرہ دار طوائفوں کا یہ ادارہ اس مقام پر پہنچ گیا تھا کہ اس ادارے کی تہذیب و شائستگی اور خوش اطواری شرفا کے گھریلو

ماحول جیسی ہی ہوتی تھی۔ بہ قول مرزا جعفر حسین:

”ان (ڈیرہ دار طوائفوں) کی یہ خوش اطواری نمائشی نہیں تھی بلکہ ان کے طرز زندگی میں اتنی گہری سرایت کر گئی تھی کہ ان کے گھر کا ظاہری ماحول بھی پاک و پاکیزہ نظر آتا تھا۔ رؤسا و شرفا حسن اخلاق کی تعلیم کے لیے اپنے بچوں کو ان طوائفوں کے گھروں میں بھیجا کرتے تھے۔ چودھرائن (ڈیرہ دار طوائف کا نام) کا محل شرفا رؤسا کے لڑکوں کے لیے ایک اچھا خاصا مکتب تھا۔ جہاں اُٹھنے، بیٹھنے، رفتار و گفتار اور تہذیب اور اخلاق کے علاوہ خدا پرستی اور خدا ترسی کی تعلیم بھی بڑی خوش سلیقگی سے دی جاتی تھی۔“ ۵۶

چوں کہ طوائف کا یہ ادارہ ایک تہذیبی علامت بن گیا تھا اس لیے اس کا عام رہن سہن، گھریلو ماحول اور معاشرتی قرینہ بھی نہایت مہذب اور شائستہ تھا۔ یہاں آنے والے شرفا کے معیارات کے مطابق گھریلو ساز و سامان اور آرائش کا اہتمام کیا جاتا تھا:

”ان طوائفوں میں سب ہی کا گھریلو ماحول یکساں طرز کا تھا البتہ اپنے اپنے مالی حالات کے تحت زیبائش و آرائش میں کمی یا بیشی ہوتی تھی۔ جھاڑ، فانوس، قمقمے، شمعدان، گلدان، تصاویر اور مرقعے سب کے گھروں میں تھے۔ ملاقات کرنے والوں کے لیے نشست کی جگہ علیحدہ رہتی تھی جس میں صفائی اور زیبائی کا پورا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ کسی کے یہاں زمین کے فرش پر تو کسی کے یہاں تختوں کے چوکوں پر نشست ہوتی تھی۔ صاف ستھری چاندنی پر صدر مقام میں ریشمی یا ادنی قالین پر گاؤں کیے گئے رہتے تھے۔ آنے والے صدر مقام پر بٹھائے جاتے تھے اور طوائف قالین کے داہنے یا بائیں جانب بیٹھتی تھی۔ اُس کا جسم پوری طرح ڈھکا رہتا تھا۔ ملاقات کے اوقات سہ پہر یا شام کو ہوتے تھے۔“ ۵۷

لکھنؤ کی اس جنسی تہذیب کا یہ اثر ہوا تھا کہ شجاع الدولہ ہی کے زمانے سے فیض آباد شہر میں رنڈیوں کی کثرت کا یہ عالم ہو گیا تھا کہ کوئی کوچہ، گلی یا محلہ ان سے خالی نہ تھا۔ وہ معاشرے کے رگ و پے میں تیزی سے سرایت کرتے ہوئے زندگی کا ایک لازمی حصہ بنتی جا رہی تھیں ۵۸۔ سب سے پہلے یہ عورتیں حکمران خاندان کی زینت بنیں اور پھر ہر طرف ان کا سیلابی ریلہ نظر آنے لگا۔ جب ہم شاہی محل سراؤں کو دیکھتے ہیں تو ہر طرف عورتوں کے اس گرد و کے ہجوم نظر آتے ہیں۔

محل سرا کی بیشتر بیگمات کسی نہ کسی صورت میں طوائفوں، کسبیوں اور رنڈیوں کے طبقے سے ہوتی تھیں۔ شجاع الدولہ کے دور سے واجد علی شاہ کے زمانے تک یہ معمول رہا کہ محل سرا کی عورتوں کا انتخاب ان کے خاندانی حوالوں سے نہ کیا جاتا تھا بلکہ جو بھی عورت پسند آ جاتی، اسے حرم کی زینت بنادیا جاتا تھا۔ اس طرح محل سرا میں طوائفوں سے بھری پڑی تھیں۔

نجم الغنی نے نصیر الدین حیدر کے بارے میں لکھا ہے کہ اس نے اپنے محلات کو عورتوں کی چھاؤنی بنا رکھا

تھا۔ ان میں سے کثیر تعداد ان عورتوں کی تھی جو کسی نہ کسی شکل میں اخلاق باختہ اور پیشہ ور تھیں۔ نجم الغنی کا کہنا ہے:

”چار پانچ سو عورتیں پری پیکر خوب صورت ملازم سلطانی..... ایک سے ایک حسن و جمال میں غیرت آفتاب و ماہتاب تھی۔ سن و سال میں کوئی پری رخسار بیس پچیس برس سے زیادہ نہ تھی۔ یہ عورتیں پر تکلف پوشاکوں اور زیور سے آراستہ رہتی تھیں۔ ہر وقت عطر سے معطر رہتی تھیں۔ یہ سب عورتیں بادشاہ کی سواری کے ساتھ ساتھ رہتی تھیں۔ جس وقت اس حسن و تجمل کے ساتھ سلیمان جاہ کی سواری ہوادار پر تخت سلیمان کی طرح دوش بدوش جاتی تھی۔ اس جلسہ کے دیکھنے والوں کو عالم کوہ قاف نظر آتا تھا۔“^{۵۹}

حکم ران طبقہ کی پر تعیش طرز زیست سے متاثر ہو کر عام امرا بھی اسی طرح سے عیش و نشاط کی زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ نصیر الدین حیدر کی ملکہ زمانہ [سابقہ حسینی خانم] کے بھائیوں کی شان اور تعیشات کا عالم کچھ اس طرح سے تھا:

”ان دونوں شخصوں نے..... بزم عشرت کو اس درجہ رونق دی کہ سو سوطائف کسبیوں کے رات دن ہر وقت حاضر رہتے تھے اور شراب کے ساغر اڑتے تھے۔ ان کا دسترخوان بادشاہ کے دسترخوان کی طرح چنا جاتا تھا۔ جس وقت وہ ہوادار پر سوار ہوتے تھے تو رقاصان پری پیکر ستاروں کی طرح آس پاس جمع ہوتی تھیں۔“^{۶۰}

اودھ کے آخری حکم ران واجد علی شاہ کے محلات اس قسم کی سینکڑوں عورتوں سے آراستہ تھے۔ ان کا مرتب کردہ ”پری خانہ“ ایک داستانی حیثیت کا حامل تھا۔ اس اعتبار سے واجد علی شاہ کا دور لکھنؤ کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کا زریں دور کہا جاسکتا ہے۔ ان کے زمانے میں لکھنؤ کی جنسی تہذیب شاہ کار کا درجہ رکھتی تھی۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اودھ کے حکم ران، شرفا اور امرا ریاست کے انتظامی اور عسکری مسائل میں عملی طور پر کوئی مثبت دل چسپی نہ رکھتے تھے۔ اودھ کے معاشی نظام نے ان کے لیے کسی ذاتی محنت کے بغیر مقررہ یافت کا انتظام کر دیا تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کا دور حکومت سیاسی مجبولیت میں سب سے بڑھ گیا تھا مگر یہ دور ثقافتی میدان میں بہت فاعل رہا اور جنس اس دور کا تہذیبی استعارہ بن گئی تھی۔

واجد علی شاہ کا پری خانہ، اس دور میں لکھنؤ کی حسین ترین عورتوں پر مشتمل تھا لیکن یہ حسین ترین پریاں کون تھیں؟ اور معاشرے کے کس گروہ سے تعلق رکھتی تھیں؟ اس سوال کا جواب ”محل خانہ شاهی“ کے صفحات میں موجود ہے۔

”سلطان پری ایک طوائف تھی جس کا اصلی نام حیدری تھا۔ اس کی بڑی بہن دلبر لکھنؤ میں ناچنے گانے میں اپنا نظیر نہ رکھتی تھی۔ اس نے حیدری کو گیارہ برس کی عمر میں ولی عہد بہادر کی خدمت میں نذر گزارا تھا۔ اس وقت وہ تھوڑا بہت ناچنا گانا جانتی تھی مگر کچھ دن کی تعلیم کے بعد اس نے ان فنوں میں غیر معمولی مہارت حاصل کر لی۔ ماہ رخ پری ایک

طوائف تھی جس کا اصلی نام محبوب جان تھا۔ وہ سرود بجانے اور ناپنے میں یکتا تھی۔ یا سمین پری کا اصلی نام معلوم نہیں۔ پری خانے میں داخل ہوتے وقت وہ ناچنا گانا نہ جانتی تھی مگر تعلیم پانے کے بعد اس نے ناچ گانے میں اچھی مشق بہم پہنچائی تھی۔ عزت پری کا بھی اصلی نام معلوم نہیں۔ وہ ابتدا میں گانا ناچنا نہیں جانتی تھی۔ کچھ دن بعد وہ حاملہ ہو گئی اور عزت محل خطاب پا کر پردہ نشین ہو گئی۔ دلربا پری ایک طوائف فیضو چونے والے کی لڑکی تھی۔ جس کا اصلی نام چنی تھا۔ تیس برس کی عمر میں ولی عہد بہادر کے یہاں محفل میں مجرا کرنے آئی اور انہیں کے گھر بیٹھ گئی۔ حور پری امیرن ڈومنی کی لڑکی تھی اور اس کا اصلی نام نجما تھا۔ وہ گانے بجانے میں مہارت رکھتی تھی اور بعد کو طوائفوں کا پیشہ کرنے لگی تھی۔“

لکھنؤ کے شعر و ادب میں جنس کا یہ تہذیبی استعارہ اور معاشرے کا مجموعی طرز احساس جن شکلوں میں نمودار ہوتا ہے اس کا ذکر ہم دبستان لکھنؤ کے ادبی تناظر میں کریں گے۔

(۳)

ادب

لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا ذکر کرتے ہوئے ہم اس بات کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ آغاز میں لکھنؤ کی تہذیب دلی سے علیحدہ طور پر کوئی تہذیبی اکائی نہ تھی بلکہ لکھنؤ کی تہذیب اپنی ابتدائی شکل میں دلی ہی کا نمونہ تھی مگر وقت کے ساتھ ساتھ لکھنؤ میں تہذیب و ثقافت کا ایک نیارنگ و آہنگ مرتب ہونے لگا تھا۔ ہم ان تاریخی محرکات کا بھی ذکر کر چکے ہیں کہ جن کی وجہ سے لکھنؤ کے معاشرے کا ایک منفرد تہذیبی رنگ نمایاں ہو گیا تھا۔

اردو شاعری کی صورت حال بھی اس سے مختلف نہ تھی۔ ابتدائی سطح پر شجاع الدولہ کے دور (۱۷۷۵-۱۷۵۴ء) میں دلی ہی کا محاورہ اور روزمرہ چل رہا تھا۔ دلی کے مہاجر شعرا کی آمد آصف الدولہ کے دور (۱۷۹۷-۱۸۷۵ء) میں بڑھ جاتی ہے۔ لکھنؤ میں ہر طرف دلی ہی کی زبان بولنے والے نظر آتے ہیں اور دلی ہی کی شاعری کے خیالات اور مضامین کی اشاعت ہوتی ہے۔ میر، مصطفیٰ اور میر حسن کی شاعری دبستان دلی کی نمائندگی کرتی ہے۔ آصف الدولہ ہی کے عہد میں لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کارنگ انفرادیت کی طرف مائل ہونے لگتا ہے اور سعادت علی خان کے دور (۱۸۱۳-۱۷۹۸ء) میں یہ اثرات مزید نمایاں ہوتے ہیں۔ شاعری کارنگ بھی اس دور میں تہذیبی اثرات کے باعث تبدیل ہو جاتا ہے۔ دلی کے فکر و خیال، جذبہ و احساس، سوز و گداز، عشق کی شیفنگی اور شعری جمالیات کا زمانہ تمام ہو جاتا ہے اور لکھنؤ کی شعریات اپنے لیے ایک نئی شعری جمالیات بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ لکھنؤ میں پروان چڑھنے والی شاعری ذات کا وہ حصار توڑ دیتی ہے کہ جس میں اردو شاعری فارسی روایت کے زیر اثر متون تک داخلیت کے خول میں مقید چلی آرہی تھی۔ لکھنؤ کی شاعری نے ذات کے اس خول سے باہر

نکلنے کا سفر شروع کیا تو اپنے ارد گرد کی زندگی کو بے شمار رنگوں کے ساتھ نمودار ہوتے ہوئے دیکھا۔ لکھنؤ کی شاعری دلی کے مقابلہ میں ایک نئے اور آزاد ماحول میں اپنے شعری تجربہ کی بنیاد ڈالتی ہے۔ یہ شاعری دلی کی تہذیبی روایت کے خلاف رد عمل کا اظہار ہے۔ یہ بات ذہن میں رہے کہ لکھنؤ میں تہذیب کا منفرد عمل مقامی شاعری کو اپنے منفرد رنگ تشکیل دینے کی ترغیب دیتا ہے۔ تہذیبی انداز نظر اور معیارات کے تفاوت سے دونوں خطوں کی شاعری اپنی الگ الگ شناخت کا اعلان کرنے لگتی ہے۔ اس شعری مطالعہ کا ایک دل چسپ پہلو یہ نظر آتا ہے کہ شاعری کا وہ رنگ جو دلی میں کبھی نمائندہ رنگ نہ بن سکا تھا۔ لکھنؤ کا نمائندہ رنگ قرار پایا اور اس خطے کی شاعری کی شناخت بن گیا۔ یہ وہ رنگ ہے جسے دلی میں عامیانہ رنگ کے نام سے یاد کیا جاتا رہا ہے یا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فکر، داخلی جذبات و احساسات، کیفیات اور قلبی واردات سے عاری جو شاعری دلی میں نمائندگی کا حق ادا نہ کر سکتی تھی مگر لکھنؤ میں جا کر اس شاعری کا ندہ کو رہ بالا رنگ سخن نمائندہ رنگ کا مقام پا گیا۔ دلی میں میر سوز کی شاعری کا بیشتر حصہ اسی نوعیت کے رنگ سخن سے تعلق رکھتا ہے۔ انشا اور جرأت کے ہاں یہ ہی رنگ سخن جڑ پکڑتا ہے اور لکھنؤ کی مقامی ثقافت کے اثرات سے دبستان لکھنؤ کی شاعری کا مشعل برادر بن جاتا ہے۔

ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو شاعری کے جس رنگ کو دبستان دلی میں رد کیا جاتا رہا۔ وہ لکھنؤ میں جا کر عروج پا گیا۔ دلی کے ہر دور میں عامیانہ اور سطحی جذبات کی شاعری لکھی جاتی رہی تھی مگر ایسی شاعری صرف جزوی طور پر پائی جاتی تھی۔ یہاں کی شاعری کی کلیت اپنا ایک مختلف مزاج اور مقام رکھتی تھی۔ اس شاعری کا حقیقی جوہر شیفنگی، سادگی، سوز و گداز، جگر داری، لطافت، خشکی، راز و نیاز اور دل سوزی جیسے عناصر سے مرتب ہوتا تھا۔ دلی کی شاعری کا یہ جوہر وہاں کی تہذیب و ثقافت کے بطن سے پیدا ہوا تھا۔ دلی کی شاعری اپنی اس کلیت سے کبھی بھی دست بردار نہ ہوئی تھی۔ مختلف شعرا نے اس روایت میں رہتے ہوئے جزوی طور پر ذرا الگ قسم کے تجربات بھی کیے تھے مگر وہ شعری روایت اور دلی کے ثقافتی مزاج کے مطابق مقبول نہ ہو سکے اور نہ روایت کا حصہ بن سکے۔ لیکن میر سوز کی مثنوی ”خواب و خیال“ کے تجربات لکھنؤ کی تہذیبی روایت سے مطابقت رکھتے تھے، اس لیے وہاں جا کر یہ تجربات مقبولیت کا درجہ حاصل کر گئے اور وہاں کی شاعری کے لیے بطور اساس کام آئے۔

یوں لگتا ہے کہ لکھنؤ کے شعرا نے دلی کی گراں قدر تہذیبی بصیرت سے اپنا دامن جھاڑنے کے بعد اپنی بصیرت کی آنکھ کو تقریباً بند کر لیا ہے اور بصارت کی آنکھ کو مکمل طور پر کھول دیا ہے۔ اب وہ اندر کی دنیا کی طرف دیکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ اس دنیا سے ان کا رشتہ رفتہ رفتہ کم زور ہوتا ہے اور پھر منقطع ہوتا چلا جاتا ہے۔ دلی کی تہذیبی بصیرت ان کے شعری تجربہ سے خارج ہونے کے بعد ایک خلا نظر آنے لگتا ہے مگر انہیں اس خلا کا کوئی احساس بھی نہیں ہے۔ کیوں کہ ان کی بصارت کی آنکھ کے سامنے جلوہ ہائے صدر رنگ کی دنیا طلوع ہو رہی ہے۔ دلی کی بند سوسائٹی کے مقابلے میں جلوؤں کی کثرت ہے اور لکھنؤ کی سوسائٹی کا ذہن دراصل اس کثرت جلوہ سے ایک سحر (Fascination) کی حالت میں مسحور نظر آتا ہے۔ لکھنؤ کی جنسی ثقافت کے سبب یہاں کی ادبی انسانیت پر کیف و نشاط کی نامختم کیفیات کا احساس ہوتا ہے۔ شادمانی کی ایک مسلسل لہر اس ادبی فضا میں جاری و ساری

معلوم ہوتی ہے۔

شمالی ہند کی تہذیب میں انسان کے ساتھ جو تصور بہت نمایاں طور پر ابھرتا تھا، وہ ”فنا“ کا تصور تھا۔ دنیا اور انسانی زندگی کی ناپائیداری کا تصور بہت عام تھا۔ اٹھارہویں صدی کے سیاسی زوال سے اعصابی دباؤ پیدا ہوا۔ اس نے اس تصور کو بہت عام کیا۔ اٹھارہویں صدی کی شاعری کا یہ نہایت مقبول موضوع تھا۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے لکھنؤ کی شعریات کو دیکھیے تو اس سے ابھرنے والے انسان کے ہاں ”فنا“ کا تصور معدوم نظر آئے گا اور یہ اس کی تہذیبی اور فکری یادداشت کا ایک بھولا بسرا خیال معلوم ہوتا ہے۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے لکھنؤ کا یہ انسان تہذیبی زندگی اور اس کے مظاہر کے قریب نظر آتا ہے۔ مگر اب دنیا اس کے لیے مسافرت کی منزل نہیں ہے۔ اسے اس منزل سے آگے چلنے میں بھی کوئی جلدی نہیں ہے۔ وہ زندگی کے ربط اور معنی سے معنویت کی ایک نئی شکل دریافت کرتا ہے۔ اب اس کے لیے زندگی نہ کوئی اسرار ہے اور نہ کوئی ناقابل فہم چیز ہے۔ وہ زندگی کی مابعد الطبیعیاتی تعبیرات کی طرف بھی سرسری طور پر دیکھتا ہے۔ اس نئے انسان کے لیے زندگی کی معنویت زندگی کی لطافتوں، نشاط کے مظاہر اور تہذیبی دل چسپیوں میں مضمر ہے۔ اس نئی معنویت میں زندگی کے ان پہلوؤں کی مکمل طور پر نفی ملتی ہے جو انسان کو قنوطیت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ جیسا کہ دلی کی تہذیب میں تھا۔ اس نئی ادبی انسانیت میں دلی کی صوفیانہ روایت سے بھی انحراف کیا گیا کہ یہ روایت لکھنؤ میں زندگی کی نئی معنویت سے تضاد رکھتی تھی۔ لکھنؤ کا انسان حیات و کائنات کے مسائل سے بھی گریزاں رہا۔ جو چیز اس کے لیے پرکشش تھی، وہ اس کی مجلسی زندگی تھی۔ لکھنؤ کی مادی خوش حالی، فرصت اور صناعی کے مزاج نے زندگی کی مسرتوں، راحتوں اور لذتوں کی تلاش میں اپنی توجہ مرکوز کی تھی۔ لکھنؤ کی نئی ادبی انسانیت میں یہ انسان ہزار شیوہوں سے زندگی کے حسن کو دیکھتا ہے۔ وہ زندگی کے ہر ہر رخ کو از سر نو دیکھتا اور اس کی کیفیات سے سرور ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے زندگی ایک بار ہے اور اس ایک بار کی زندگی سے شاد کام ہونا اور دل بھر کے لطف اندوز ہونا اس کی زندگی کا مقصد قرار پاتا ہے۔

ایریک فرام (Eric Fromm) کا کہنا ہے کہ انسانی جذبات و محرکات انسانی وجود کا ایک جواب ڈھونڈنے کی کوشش ہیں۔^{۶۲} یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا لکھنؤ کی ادبی انسانیت میں وہاں کے انسان کے جذبات و محرکات اس دور کے انسانی وجود کا کوئی جواب تلاش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے کہ جس کا جواب اس دور کے ادب میں تلاش کرنے کی ضرورت ہے۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے لکھنؤ سے اگر انسانی وجود کا کوئی فکری یا فلسفیانہ جواب دریافت کریں تو اس کا جواب ملنا مشکل ہے لیکن اگر اس عہد سے انسانی وجود کا کوئی تہذیبی اور ثقافتی جواب پوچھیں تو وہ ضرور مل سکتا ہے اور جواب یہ ہے کہ انسان کے جذبات و محرکات اس کے وجود کی حیات کو سکون اور سرور کی کیفیتوں سے ہم کنار کرنے کی کوشش میں ہیں۔

ایک دوسرا سوال بھی اپنی جگہ متحرک ہوتا ہے کہ انسانی وجود کے طبعی و مخالف کی تسکین کے بعد یہ انسان

اپنے وجود سے بلند ہو کر کسی دوسرے تجربہ کا سفر شروع کرتا ہے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب بھی نفی میں ہے۔ طبعی وظائف کے سکون کے باوجود کوئی نیا تجربہ شروع نہیں ہوتا۔ لکھنو کی شعریات انسانی وجود کی طبعی مسرتوں کے حصار ہی میں اپنا سفر تمام کر دیتی ہے۔

اس مقام پر ایک تیسرا سوال اسی سلسلہ سوالات سے جنم لیتا ہے کہ کیا انسانی وجود کی سرحدوں تک محدود رہ جانے والی شاعری کو ایک بڑی شاعری کا درجہ دے سکتے ہیں یا نہیں؟ اور کیا اس شاعری کے اندر کوئی ایسی داخلی قوت موجود ہے جو اسے زمان و مکاں کی سرحدوں کے ماوراء کر سکے؟

اس میں شک نہیں کہ کوئی بھی شاعری اپنے عہد کے ثقافتی تجربہ کی دین ہوتی ہے مگر ہر بڑی شاعری میں کچھ ایسے عناصر ضرور موجود ہوتے ہیں جو اسے اس عہد کے تجربہ سے بلند کر کے آنے والے ادوار تک زندہ تجربے کے طور پر باقی رکھتے ہیں مثلاً فکر و خیال، جذبات و احساسات، انسان، حیات اور کائنات کی تعبیر، اپنے دور کی شعری جمالیات کی آگاہی، لفظ کی قوت کا ادراک، شعری تجربے کی پختگی وغیرہ۔ اگر شاعری میں اس نوعیت کے عناصر نہ ہوں گے تو یہ شاعری اپنے عہد کی سرحدوں تک سکر کر تاریخ کے اوراق تک ہی محدود رہے گی۔

جب ہم لکھنو کی شاعری میں عشق کا ذکر کرتے ہیں تو ہمیں فوراً ہی یہ سمجھ لینا چاہیے کہ یہ عشق باطنی تجربہ کی قوتوں سے عاری ہے۔ اس کا تعلق انسانی وجود کے جذبات اور حیات تک ہی ہے۔ یہ عشق وجود سے محبت سکھاتا ہے اور وجود کی مسرتوں کو دریافت کر کے عشقیہ تجربہ کو پہلے سے زیادہ خوش کن بناتا ہے۔ اس عشق کا دائرہ بھی وسیع نہیں ہے۔ یہ فطرت اور کائنات کی طرف بھی سفر نہیں کرتا ہے اور نہ ہی انسانی ذات کے مسائل کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے۔ اس عشق میں کوئی داخلی آشوب بھی نہیں ہے اور نہ ہی یہ عشق انسان کو خود آگاہی کی منزلوں سے آشنا کرتا ہے۔ مادی خوش حالی سے آراستہ و پیراستہ یہ عشق اس زمین پر انسانی وجود کے حسن اور اس حسن کی عنایات کے گرد ہی چکر کاٹتا رہتا ہے۔ اپنے طبعی وظائف کی تکمیل و تسکین پر شادمانی کا اظہار کرتا ہے اور عدم تکمیل کی صورت میں تشنگی کا اسیر ہو جاتا ہے اور مسلسل چاہتوں کو ظاہر کرتا رہتا ہے۔

لکھنو کی ادبی انسانیات کا یہ رخ بھی قابل توجہ ہے کہ یہاں کا انسان ہمہ وقت زندگی کی شادمانی، آرزو مندی اور بہجت کے پیچھے بھاگتا ہوا ملتا ہے۔ اس کی خواہشوں کا سلسلہ اتنا دراز ہے کہ ختم ہی ہونے میں نہیں آتا۔ وہ خواہش کے چکر سے باہر نکل کر شعور ذات کے کسی تجربہ کی منزل سے نہیں گزرتا اور یہ بات واضح ہے کہ ہر وقت مسرت اور زندگی کے مزے کی جستجو کرنے والے فرد کے اندر خود آگاہی کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ ایسی صورت میں فرد خواہش اور خواہش کی تسکین کا ایک نظام بن کر رہ جاتا ہے۔ اس نقطہ نظر کا انطباق فرد سے بڑھ کر افراد کے مجموعے یعنی کسی معاشرے پر بھی ہوتا ہے۔ معاشرہ بھی کسی فرد کی طرح خواہشوں کی تسکین کا ایک نظام بن جاتا ہے۔ لکھنو بھی اسی قسم کا ایک معاشرہ تھا جو خواہش اور تسکین خواہش کا ایک نظام بن گیا تھا۔ ایسے معاشرے ذات کے اندر اتر کر کبھی تنہا نہیں ہوتے اور اسی لیے خود آگاہی سے بھی محروم رہ جاتے ہیں۔ چنانچہ اسی طرح کی صورت حال ہم لکھنو کے ادبی تناظر میں دیکھتے ہیں۔

دلی میں ترکستانی اور تورانی تہذیب نے شاعری میں انسانی جبلتوں اور جذبوں کی تہذیب کا سلسلہ مسلسل جاری رکھا تھا۔ یہاں جبلتوں اور جذبوں کا عریاں اظہار ادب میں بہ نظر تحسین نہ دیکھا جاتا تھا۔ اسی لیے یہاں شاعری کا علامتی اظہار ایسے مواقع کے لیے اختیار کیا گیا تھا۔ اگر اس بات کو ہم فرائیڈ کے حوالے سے بیان کرنا چاہیں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ دلی کے ادب میں Libido پر سپرائیڈو (Super Ego) کا احتساب برابر موجود رہتا تھا اور یہ سپرائیڈو صدیوں تک ایک مختص کی حیثیت سے اس تہذیب کی جبلتوں اور جذبوں کی تہذیب کرتی رہی اور اسی احتسابی عمل سے یہاں شاعری میں جذبات اور جبلتوں کے اظہار کا ایک قابل قبول تہذیبی معیار مرتب ہو گیا تھا۔ شعرا اسی معیار کے مطابق یا پھر اس سے کچھ اوپر اوپر ہٹ کر شاعری کرتے تھے۔ اس روایت سے انحراف کے باوجود یہاں کے تہذیبی معیار، سماجی دباؤ اور اخلاقی احتساب کی چھاپ شاعری پر واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔

لکھنؤ کے شعری منظر کو دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ صدیوں سے محصور جبلی تماشوں کو یک لخت آزادی مل گئی ہے اور ان کا ایک جشن شروع ہو گیا ہے اور پورا معاشرہ اس میں شرکت کر رہا ہے۔

لکھنؤ کی معاشرت میں مردوں کے لیے زرق برق اور پھول دار لباس پہننا شایان شان سمجھا جاتا تھا۔ درحقیقت ایک اعتبار سے لکھنؤ کی تہذیب کو عورت کی تہذیب کہا جاسکتا ہے۔ لکھنؤ میں عورت کی تہذیب نے ایک ابال کی جو شکل اختیار کی تھی، وہ رنجی کی صنف میں ظاہر ہوئی تھی۔ عورت کی یہ تہذیب معاشرے میں رفتہ رفتہ اس طور پر مسلط ہو جاتی ہے کہ بالآخر تخلیقی اظہار کی شکل اختیار کر لیتی ہے مگر یہ یاد رہے کہ رنجی نسوانی ثقافت کے برتر تخلیقی اظہار کی صورت نہیں ہے۔ اس میں تہذیب کے بالائی یا مہذب طبقات کے جذبات و احساسات کا اظہار بھی نہیں ہے بلکہ خواتین کے جذبات کا اظہار ہے جن کا تعلق ”بازار“ کی ثقافت سے تھا۔ چنانچہ رنجی اور باب نشاط کے طبقہ کا ذریعہ اظہار بن گئی تھی۔ اگرچہ یہ صنف کبھی بھی معاشرے کے اعلیٰ طبقات کا ذریعہ اظہار نہ بن سکی تھی اور نہ ہی اس دور کے حقیقی شعرا نے اس کی طرف توجہ مبذول کی تھی۔ اس صنف کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ اس کا قابل غور پہلو صرف اتنا ہے کہ اس کے ذریعے طوائفوں کی زبان کی نزاکت و نفاست اور ان کے خاص محاورات کا ذخیرہ ان تاریخی دستاویزوں میں محفوظ رہ گیا ہے۔^{۱۳}

یہ بات بہت عجیب معلوم ہوتی ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کی نزاکت، لطافت اور شائستگی کے باوجود یہاں کی شاعری میں یہ تہذیبی عناصر کماحقہ طور پر پیدا نہ ہو سکے۔ لکھنؤ کی تہذیب کے بطن سے پیدا ہونے والی شاعری اپنی تہذیب کے جمالیاتی شعور سے مختلف ہے۔ اس شاعری کے بیشتر حصے میں اس دور کی داستانی لطافتوں کا کافی حد تک فقدان ہے۔

شمالی ہند اور پاکستان کے نقاد لکھنؤ کی شاعری کو بالعموم بڑی آسانی سے مبتذل، عامیانہ اور سوقیانہ قرار دیتے ہیں۔ اس میں بھی شک نہیں کہ اس شاعری کا بیشتر حصہ اسی نوعیت کا ہے مگر یہ سب کچھ نہیں ہے۔ مصحفی، آتش، ناسخ، انشا اور نسیم بھی اسی شعری روایت کے شاعر تھے اور یہ شاعر تاریخ کے زندہ رہنے والے اور اوراق میں محفوظ بھی ہیں۔ رکنین یا جان صاحب جیسے مبتذل اور سوقیانہ مزاج کے شاعر تاریخ کی کم زور اور ادنیٰ درجے کی

روایات کے شاعر ہیں۔ ادب کی تاریخ میں ان کا ذکر تو آسکتا ہے مگر وہ نمائندگی کی مثال نہیں بن سکتے ہیں۔
 دبستان لکھنو کا جائزہ لیتے ہوئے ہم اس مسئلہ کی طرف بھی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ ماضی میں شمالی
 ہند کے نقاد دبستان لکھنو کے ساتھ بہت سے تعصبات رکھتے تھے۔ اس لیے دبستان لکھنو کا جائزہ معروضی طور پر نہیں
 لیا جاسکا ہے۔ تعصبات کا سلسلہ ۱۹۴۷ء کے بعد بھی جاری رہا ہے۔ پاکستانی نقادوں کا رویہ بھی شمالی ہند کے پرانے
 نقادوں سے مختلف نہیں ہے۔ ادب کی تاریخ میں لکھنو کی شاعری اور تہذیب کے خلاف تعصبات کی ایک دیوار
 کھڑی کر دی گئی تھی۔ ہماری دانش گاہوں کے اساتذہ نے بھی اس دیوار کو پختہ کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔
 تاریخ ادب کی تدریس میں طلبہ کے ذہن ان تعصبات سے آلودہ کیے جاتے ہیں اور جب وہ طلبہ دانش گاہوں سے
 باہر نکلتے ہیں تو ان کے ذہنوں میں دبستان لکھنو بہت سی منفی روایات کا ایک مجموعہ ہوتا ہے اور وہ اس دبستان کو بہت
 سی غیر انسانی خصوصیات کا ترجمان قرار دینے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے۔

دبستان لکھنو کے ساتھ خلاف تعصب کی پہلی اینٹ حالی کے ”مقدمہ شعر و شاعری“ کی اشاعت سے
 رکھی گئی تھی۔ اس کے بعد یہ اینٹیں رکھنے کا سلسلہ جاری رہا اور رفتہ رفتہ ایک دیوار کھڑی ہو گئی۔ جائزہ نا جائز تعصبات
 کی یہ دیوار اب اتنی اونچی اور اتنی مضبوط ہو چکی ہے کہ اسے گرا کر حقیقت کا اصل رخ دیکھنا آسان نہیں ہے۔ پچھلی
 ایک صدی سے نقادوں کے پیہم ستم کے باعث اس دیوار کو اب دیوارِ ستم کہا جاسکتا ہے اور اس دیوارِ ستم کو ہٹانا، کوہ
 گراں کو ہٹانے سے ہرگز کم نہیں ہے۔

سوال یہ ہے کہ وہ کون سے معیارات ہیں کہ جن کی بنیاد پر ہم لکھنو کی شعریات کو کم تر درجے کی چیز قرار
 دیتے ہیں۔ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے دبستان دلی کی شاعری کے نقادوں سے رجوع کریں تو معلوم
 ہوگا کہ معیارات کا تعین دلی کی تہذیبی اور شعری روایت کے حوالے سے کیا گیا ہے جو معیارات اور اصول وضع کیے
 گئے ہیں ان کا ماخذ دلی کا تہذیبی اور ادبی سرمایہ ہے۔ چوں کہ لکھنو کی تہذیب و ثقافت اور شعر و ادب نے اپنے مقامی
 حوالے سے جو ادبی سرمایہ تخلیق کیا تھا وہ بہت سی جہات میں دلی سے مختلف تھا۔ اس لیے شمالی ہند کے نقادوں کے
 نزدیک یہ دلی کی شعریات سے انحراف تھا۔ جیسا کہ ہم اس سے پیشتر کہہ چکے ہیں۔ دبستان لکھنو کا ایک حصہ عامیانہ اور
 مبتذل ضرور تھا مگر اس حصہ کو اساس بنا کر پورے دبستان پر یہ حکم لگانا درست نہیں ہے۔

دبستان لکھنو کا آغاز میر سوز، جعفر علی حسرت اور میر حسن کے کمالات سے ہوتا ہے۔ ان تینوں
 شاعروں کا تعلق دلی سے تھا۔ اگرچہ وہ دلی ہی کی شعری روایت کے مسافر تھے مگر لکھنو کے تہذیبی جغرافیہ کا اثر ان کی
 شاعری میں صاف طور پر دکھائی دیتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا منظر نامہ بدل رہا ہے۔ شاعری داخلی دنیا
 کا تخلیقی سفر منقطع کر کے اپنی منزل خارجی دنیا کو قرار دے چکی ہے۔ ”سحر البیان“ کے مناظر میں ہم ایک مختلف دنیا
 کو دیکھتے ہیں۔

دبستان لکھنو کا عروج معصومی، انشا اور جرأت کی شعری روایت سے شروع ہوتا ہے۔ معصومی دلی کے
 شعری ناستلیجیا کی گرفت میں رہا۔ اس کی غزل میں شعرائے دلی کی آوازیں مسلسل سنائی دیتی ہیں۔ اس نے خارجی دنیا

کے جو تجربات پیش کیے، ان میں وہ اپنے شعری پس منظر کو کبھی فراموش نہ کر سکا۔ لکھنؤ کے بدلتے ہوئے ادبی تناظر میں جب شاعری، ناشاعری بن رہی تھی، مصحفی خالص شاعری کا علم بلند کیے ہوئے اپنی جگہ پر قائم رہا۔ انشا اور جرأت وہ شاعر ہیں کہ جنہوں نے دبستان لکھنؤ کے انفرادی رنگ تخلیق کیے۔ دبستان لکھنؤ کا نقطہ کمال آتش، ناتخ اور نسیم تھے اور ان کے بعد یہ دبستان زوال کا شکار ہو جاتا ہے۔ بعد کے ادوار میں کوئی منفرد شعری نقش یا کوئی نئی شعری روایت تخلیق نہ ہو سکی۔ آنے والے شعرا دبستان کے بنیادی شعرا کی بازگشت سے زیادہ کچھ نہیں ہیں۔

ناتخ کے دور سے شاعری جس رستے پر چلنے لگی تھی۔ وہ حقیقی شاعری کا رستہ نہ تھا۔ شاعری لسانی کوششوں کے جنگل میں ایسے پھنس گئی کہ نکل نہ سکی۔ لسانی کھیل بن کر رہ گئی۔ ناتخ کے بعد بھی ان کے تلامذہ لسانی کھیل کھیلنے میں مصروف رہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ناتخ کے بعد لکھنؤ کی تخلیقی روایت شدت سے زوال کا سفر شروع کرتی ہے اور ۱۸۵۷ء کے بعد مزید ابتر ہوتی ہے۔

اس کے مقابلہ میں دلی میں میر، سودا اور درد کے بعد شاعری کا بازار گرم رہتا ہے اور دلی کے تغزل کی روایت مزید آگے بڑھتی ہے۔ ۱۸۵۷ء تک پہنچتے پہنچتے غالب، ذوق، مومن، شیفۃ اور دیگر شعرا دلی میں غزل کی شاعری کو فکری، معنوی اور لسانی سطح پر نئی بلندیوں تک لے جاتے ہیں۔ غالب، مومن اور شیفۃ خالص شاعری کے نمائندہ تھے جو فکر و خیال، جذبہ و احساس، قلبی واردات اور حیات و کائنات کے حوالے سے شاعری کی نئی تعبیر کر رہے تھے، جب کہ لکھنؤ میں آتش کے بعد شاعری کا معنوی اور جذباتی بازار سرد پڑ جاتا ہے۔ شعری حساسیت غائب ہوتی ہے اور شاعری کا میدان فکر و خیال سے محروم ہو کر بنجر ہو جاتا ہے۔ عجیب بات ہے کہ ایسے غیر تخلیقی دور میں بھی لکھنؤ کے اندر شعرا کی کثرت تھی۔ اس کثرت کا سبب یہ تھا کہ شاعری تہذیبی روایت کا نام تھا۔ اس ذوق و شوق کے بغیر کوئی بھی شخص مہذب نہیں کہلا سکتا تھا۔ مسئلہ شعری معیار کا نہیں تھا بلکہ شعری ہیئت کا تھا۔ آتش کے بعد کا لکھنؤ صرف ہیئت اور زبان کی شاعری کر رہا تھا۔ ایک ایسی شاعری جو شعریت کے تصور اور شعری باطن کی حرارتوں سے محروم ہو چکی تھی۔ یہ شاعری لفظی صنایع بن چکی تھی۔ اہل لکھنؤ نے ملبوسات، زیورات، مجلسی لوازمات، طباشی اور اسی نوعیت کے دیگر کاموں کو صنایع کا درجہ دے دیا تھا۔ شاعری بھی اسی زمرے میں شامل ہو گئی تھی۔

جوں جوں لکھنؤ میں دلی کی شعری روایت کے اثرات کم زور اور زائل ہوتے ہیں۔ اسی قرینے سے لکھنؤ کی شاعری سے شعریت کی روح بہ تدریج اڑتی جاتی ہے۔ تاریخ اور تہذیب کی رفتار کے ساتھ ساتھ یہ سلسلہ مسلسل جاری نظر آتا ہے۔ میر حسن اور مصحفی کے دور میں دلی کی شعریت کا لکھنؤ میں تسلط تھا۔ اور شعریت بھی روح عصر کے طور پر ادبی فضا میں موجود تھی مگر انشا اور جرأت کی شاعری کے پھیلاؤ سے دلی کی روایت ضعیف و مضحکہ خیز دکھائی دیتی ہے مگر اس سے بھی ذرا قبل جرأت کے استاد جعفر علی حسرت اولین روایت شکنوں میں نظر آتے ہیں۔ حسرت کی غزل نے شعرا کے لکھنؤ کے لیے مقامی تہذیب کے حوالے سے معاملہ بندی کا آغاز کر کے ایک خالص مقامی طرز احساس کی شاعری پیدا کی تھی۔ دلی کی سادگی پسند داخلی شاعری کے مقابلے میں یہ جنسی شاعری لکھنؤ کے ادبی حلقوں

میں بہت جلد مقبولیت پائی تھی۔ شاید حسرت وہ پہلا شاعر تھا کہ جس نے دلی کی روایت سے منسلک ہونے کے باوجود اس روایت سے بغاوت کی اور اس انقطاع کے بعد معاملہ بندی کی جنسی شاعری اختیار کی لکھنؤ کی تہذیب کے تلذذ اور نشاط نے اس شاعری کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔ نوجوان شعر میں جرأت اس نئے شعری رنگ سے اس حد تک متاثر ہوئے کہ اسے اپنے اوپر وارد کر کے اپنے شعری تجربہ کا ایک حصہ بنانے میں کامیاب ہو گئے۔ ان کی طبیعت کی تیزی، جوش اور ولولہ شباب نے اس طرز سخن کو مزید چمکایا۔ نوجوان شاعری کی جہتوں نے شاعری کا بالآخر ایک ایسا نقش دریافت کیا کہ جو لکھنؤ کی شاعری کا استعارہ بن گیا۔ جرأت وہ شاعر تھا کہ جو اپنے عہد کے تہذیبی باطن کی علامت بن گیا تھا۔

حوالے

- ۱- نجم الغنی خان، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد دوم ۳۹۳
- ۲- نجم الغنی اس نام کو 'کلین' لکھتے ہیں۔ تفصیح الغافلین کے مصنف مرزا ابوطالب اصفہانی نے کرل کلیس کی جگہ کلنس لکھا ہے۔ یہ نام کولنس (Collins) ہے۔ ابوطالب اصفہانی، تفصیح الغافلین، عابد رضا بیدار، مرتب (انٹرنیٹ ٹیوٹ آف اور میٹل سٹڈیز، رام پور، ۱۹۶۵ء) ص ۱۳
- ۳- نجم الغنی خان، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد سوم: ۳۶۰
- ۴- Richards B. Barnet, North India Between Empires (Berkeley : University of California Press, 1980) p.72
- ۵- Micheal H Fisher, A Clash of Cultures (Delhi : Manohar, 1987) p41
- ۶- H.C.Irvin, The Garden of India (Lucknow : Pustak Kendara, 1973) I:72
- ۷- Micheal H. Fisher, Indirect Rule In India 1764---1858 (Delhi : Oxford University Press, 1991) p.381
- ۸- Ibid
- ۹- Fisher, Cultures, p.81
- ۱۰- H.C.Irvin, The Garden of India (Lucknow : Pustak Kendara, 1973) I:76
- ۱۱- Fisher, Cultures, p.80
- ۱۲- تاریخ اودھ، ۳ : ۳۶۰
- ۱۳- Amaresh Misra, Lucknow : Fire of Geace (Delhi : Harper Collins, 1998) p.63
- ۱۴- نجم الغنی، تاریخ اودھ، (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد سوم: ۳۶۷
- ۱۵- مذکورہ حوالہ ۳۵۶
- ۱۶- Fisher, Cultures, pp92-93
- ۱۷- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد چہارم: ۱۲-۱۳
- ۱۸- Fisher, Cultures, 94
- ۱۹- Ibid 98

- ۲۰- نجم الغنی، اودھ، جلد چہارم: ۳۹-۴۰
- ۲۱- D.P.Sinha, British Relations With Oudh---1801--1856 (Calcutta : K.P.Baghi & Company, 1983) p.30
- ۲۲- نجم الغنی، اودھ، جلد چہارم: ۴۲
- ۲۳- Fisher, Cultures, 106
- ۲۴- Irvin, Garden, 1:73
- ۲۵- Rosie Liewellyn - Jones, A Fatal Friendship (Delhi : Oxford University Press, 1992) pp.88-89
- ۲۶- Fisher, Cultures, p.105
- ۲۷- نجم الغنی، اودھ، جلد چہارم: ۸۷
- ۲۸- نجم الغنی، اودھ، جلد سوم: ۳۶۱
- ۲۹- نجم الغنی، اودھ، ۶۳-۶۴
- ۳۰- مسعود حسین رضوی ادیب، سلطان عالم واجد علی شاہ (نگینو: آل انڈیا میرا اکادمی، ۱۹۷۷ء) ۲۵۵
- ۳۱- Richard B. Barnett, North India Between Empires (Berkeley: University of California, Press, 1980) p.129
- ۳۲- Jones, Friendship, 89
- ۳۳- نجم الغنی، اودھ، جلد پنجم: ۲۳۱-۲۳۲
- ۳۴- مذکورہ حوالہ، جلد پنجم: ۲۳۲
- ۳۵- مذکورہ حوالہ، جلد پنجم: ۲۳۴
- ۳۶- شیخ محمد عظمت علی کاکوردی، مرقع خسروی ذکی کاکوردی، مرتب: (نگینو: مرکز ادب اردو، ۱۹۸۶ء) ۳۷-۳۶
- ۳۷- Mirza Ali Azhar , King Wajid Ali Shah of Awadh (Karachi: Royal Book Company, 1982) p458
- ۳۸- Ibid p.458
- ۳۹- Ibid p.463
- ۴۰- Ibid p.485
- ۴۱- نجم الغنی، اودھ، جلد پنجم: ۲۳۳
- ۴۲- Sinha, British Relations, 339
- ۴۳- انشا اللہ خاں انشا، دریائے لطافت، برج سوہن داتا تریہ کیفی، مترجم: (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء) ۱۱۹
- ۴۴- Hoey, William Translator; Memories of Delhi and Faizabad. Being a Translation of the Tarikh Farah Bakhsh of Munshi Mohammad Faiz Bakhsh (Allahabad: Government Press, 1889) Vol.II pp8-9
- ۴۵- انشا، دریائے لطافت، ۱۱۶
- ۴۶- مذکورہ حوالہ ۱۶
- ۴۷- مذکورہ حوالہ ۶۵
- ۴۸- مذکورہ حوالہ ۱۰۷
- ۴۹- ابوالیث صدیقی، نگینو کا دبستان شاعری (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۷ء) ۳۴
- ۵۰- Muhammad Umar, Islam in Northern India (Delhi: Munshilal

Manoharial, 1993) p.192.

۵۱- Ibid pp.194-195.

- ۵۲- صفدر حسین، میراث، ۲۹۹
- ۵۳- مذکورہ حوالہ
- ۵۴- مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنوی آخری بہار (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء) ۳۳
- ۵۵- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) ۱۵۶:۲
- ۵۶- مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنؤ، ۱۹۲
- ۵۷- مذکورہ حوالہ
- ۵۸- نجم الغنی، اودھ، جلد دوم: ۱۵۶
- ۵۹- مذکورہ حوالہ، جلد چہارم: ۳۰۷
- ۶۰- مذکورہ حوالہ، جلد چہارم: ۳۱۳
- ۶۱- مسعود حسین رضوی ادیب، لکھنوکشاہی سٹیج (لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۷۵ء) ۱۰۵
- ۶۲- ایرک فرام، صحت مند معاشرہ، قاضی جاوید، مترجم؛ (لاہور: نوین گارڈ بکس، ۱۹۸۸ء) ۱۷۲
- ۶۳- ابوالیث صدیقی، لکھنوکادربستان شاعری (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۷ء) ۲۵۵

ادبی روایت کی توسیع: لکھنؤ ایک نیا ادبی مرکز

میر حسن

(۱۷۸۶-۱۷۴۱ء)

۱۱۷۹ھ / ۱۷۶۵ء کے لگ بھگ دلی کے درودیوار پر آخری نظر ڈال کر اور پشتوں پرانے آبائی گھروں کو الوداع کہہ کے دلی کا ایک قدیم الوضع شاعر مع خاندان کے ڈیک کی طرف جانے والے قافلے میں شامل ہو رہا تھا۔ اس کی منزل فیض آباد تھی۔ دلی کی بد حالی کے سبب خستہ حال نظر آنے والا یہ شاعر قدمائے دلی کا لباس پہنے تھا۔ سر پر سبز عمامہ..... بڑے گھیر کا پاجامہ..... گلہ میں خاک پاک کا کنٹھا۔ دائیں ہاتھ میں ایک چوڑی، اس میں کچھ کچھ دعائیں کندہ۔ چھٹکی بلکہ اور انگلیوں میں بھی کئی انگوٹھیاں اور داڑھی کو مہندی خضاب لگا ہوا، قد اس کا میانہ اور رنگ گورا تھا۔^۱

یہ قدیم الوضع شاعر میر ضاحک تھا اور اس کے ساتھ اس کا ایک نوجوان بیٹا بھی ہم سفر تھا۔ وہ دلی میں اپنی محبوبہ کو چھوڑ کر جانے کے غم سے نڈھال اور مغموم ہو رہا تھا۔ یہ نوجوان مستقبل میں چل کر میر حسن کے نام سے اردو شاعری میں لازوال شہرت حاصل کرنے والا تھا۔ اس کے سر پر باکی ٹوپی تھی، تن میں تن زیب کا انگر کھا، پھنسی ہوئی آستیں اور کمر سے دوپٹہ بندھا ہوا تھا۔^۲

میر حسن کا خاندان (۱۷۶۳ء / ۱۱۷۸ھ) کے لگ بھگ دلی سے ترک وطن کر رہا تھا۔^۳ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب ہندوستان کا مغل شہنشاہ شاہ عالم ثانی بکسر کی جنگ (۱۷۶۵ء) ہار چکا تھا اور ایسٹ انڈیا کمپنی سے معاہدہ کر کے الہ آباد میں اپنا نمائشی دربار سجائے، خوشامدیوں اور موقع پرستوں میں گھرا بیٹھا تھا۔^۴ تنہائی میں وہ دلی کے لئے آہیں بھرتا تھا اور اپنے اجداد کے تخت پر بیٹھنے کا خواہش مند تھا۔^۵ دلی کا انتظام امیر الامرا نواب نجیب الدولہ کی سستی سے چل رہا تھا۔ ۱۷۶۱ء میں پانی پت کے میدان میں مرہٹے اگرچہ شکست فاش کا سامنا کر چکے تھے مگر اس کے باوجود ان کی منتشر طاقت دوبارہ بحال ہو رہی تھی۔ اس لیے ان کے گھوڑوں کی ٹاپوں کا خطرہ اب بھی مسلسل محسوس ہوتا تھا۔ نوہر نواب شجاع الدولہ بکسر کی ہزیمت کے بعد اودھ کی تعمیر نو میں ہمہ تن مصروف ہو گیا تھا۔ فیض آباد کا شہر تیزی

سے آباد ہوتا جا رہا تھا۔ شجاع الدولہ بہ ذاتِ خود سوار ہو کے ہر روز شہر کی درستی کروا رہا تھا۔ شہر میں بہت سے نئے باغات بن چکے تھے۔ نئی محل سرائیں، گلیاں، محلے، منڈیاں اور بازار تعمیر ہو چکے تھے۔ مجموعی طور پر شہر میں خوش حالی نظر آتی تھی۔ فیض آباد کی اسی شہرت اور دولت و ثروت کے سبب شمالی ہند کے بہت سے خاندان اودھ کی طرف ہجرت کرنے لگے تھے۔

شکستہ دل میر حسن اپنے خاندان کے ساتھ سفر کرتا ہوا چند ماہ ڈیک میں رکا اور پھر مکن پور سے ہوتا ہوا لکھنؤ جا پہنچا۔ رستہ میں اس نے شاہ مدار کی چھڑیوں کے ساتھ بھی ایک دل چسپ سفر کیا۔ میوات کے دل فریب حسن کو بھی قریب سے دیکھا اور اہل کارواں کے حسن و شباب سے بھی لطف اندوز ہوا۔ اسے ایک ایسا ہم سفر بھی ملا جو اسی کی طرح عشق کا گھائل تھا، دونوں ہم سفر اپنے اپنے عشق میں منزلوں تک گریہ کنال رہے۔

میر حسن (۱۷۶۶ء/ ۱۱۸۰ھ) کے لگ بھگ لکھنؤ میں پہنچا۔ اسے یہ شہر بھی اپنے دل کی طرح اجڑا ہوا نظر آیا۔ حسن دلی سے آیا تھا جہاں بے شمار تباہیوں کے باوجود شہری تہذیب و تمدن کا اعلیٰ وجود قائم تھا۔ اس کے مقابلہ میں لکھنؤ اس زمانہ میں شہری تمدن سے دور تھا۔ چنانچہ میر حسن اس شہر سے دل برداشتہ ہوا۔ بے ترتیب شہر، جنگلی جانور، گرد و غبار اور آلودگی سے اٹنے والی محله میر حسن کے لیے پریشانی کا سبب بن گئے:

جب آیا میں دیار لکھنؤ میں	نہ دیکھا کچھ بہار لکھنؤ میں
زبس یہ ملک ہے بیڑ پہ بتا	کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستہ
کسی کا آسمان پر گھر ہوا میں	کسی کا جھونپڑا تحت اشرفی میں
زبس مہنجان ہے یہ شہر باہم	سا سکتا نہیں یاں غیر کا دم
ہر اک کوچہ یہاں تک تنگ تر ہے	ہوا کا بھی بمشکل واں گذر ہے
فراغت سے یہاں کس کا مکاں ہے	ہر اک گھر غص کا سا دل یہاں ہے
کہوں میں کیا قدامت اس مکاں کی	پڑی بنیاد بعد اس کی جہاں کی
مثال فرد جو اینٹ اس کی ہے لال	لکھا ہے اس میں دقائوس کا خال
زبس افراط ہے یاں بھیڑیوں کا	سدا دھڑکا ہے یوسف طلعتوں کا
بھلا اس طرح سے آرام کد ہو	رہے یاں وہ جو کوئی لاؤلہ ہو
سوائے تودہ خاک اور پانی	یہاں ہر جنس کی دیکھی گرانی

لکھنؤ کے قیام سے میر حسن کا خاندان جلد ہی اکٹھا جاتا ہے اور چند ماہ بعد فیض آباد کا رستہ لیتا ہے۔ شجاع الدولہ کے دورِ آخر کا فیض آباد زندگی، تہذیب و تمدن، کھیل تماشوں، تفریحات، کاروبار اور گرمی بازار کے سبب میر حسن کو ایک بھرپور شہر نظر آیا۔ جہاں لکھنؤ کے مقابلہ میں انسانی زندگی کے دولے، تقسیم، سرگرمیاں، طمانیت اور خوش حالی کے آثار نمایاں تھے۔ ان کے عاشق مزاج دل کے لیے یہاں بے شمار سامان مہیا تھا۔ وہ ”لال باغ“ کے مناظرِ فطرت اور انسانی حسن کے مرقعوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ شجاع الدولہ کے نشاطیہ مزاج اور عیش و عشرت

کے شدید میلان نے فیض آباد کو اربابِ نشاط سے بھر دیا تھا۔ میر حسن ان کے حسن، زیورات، ملبوسات اور سنگھار میں گم ہو جاتے ہیں۔ دلی کے خستہ حال لوگوں اور جلے ہوئے محلوں کے الم ناک منظروں سے نکل کر کیف و انبساط کی نئی دنیا میر حسن کے لیے ایک تخیلاتی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ دلی کے افلاس، ایام کی درشتگی اور ہمہ وقت مایوسی کا منظر دیکھنے کے بعد فیض آباد پہنچ کر ان کا مرجھایا ہوا دل شگفتہ ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور وہ زندگی کے اس دل فریب دائرے میں ماضی کی تلخیوں کو بھول کر نئی زندگی سے شاد کام ہونے لگتے ہیں:

عجائب لال باغ اک طرف دیکھا
جہاں تک چشم کی حد نگہ جائے
پری زادوں کا اس جا جمع ہونا
وہ گل رویوں کا اس لالے میں پھرنا
کہ جنت کا رہا جس کا پرکھا
ہزاروں کوس لالہ ہی نظر آئے
درختوں کے وہاں سائے میں سونا
پتنگوں کی طرح آتش پہ گرنا

زر و زیور میں یوں آراستہ سب
کوئی پہنے کناری اور مسلسل
تکلف سے کوئی پوشاک پہنے
وہ رنگا رنگ پر لابی کا پٹواز
وہ الماسی کڑے پاؤں میں موٹے
چمک دامن کی دکھلا یوں چلے ہے
کوئی کرتی پہن جالی کی سادہ
دوپٹے اوڑھنا سر پر الٹ کر
وہ سنگھسی اور چوٹی بوریا باف
وہ مہندی اور کڑے وہ گوکھرو کے
کئے شمشاد جن کی دیکھ کر چھب
لباس شبنم و ککھاب و مخمل
جڑاؤ سر سے تا پا جس کے گہنے
کناری کے وہ بند ان کے پس انداز
کہ جن کے ہاتھ دل عاشق کا لوٹے
کہ بجلی اپنے ہاتھوں کو ملے ہے
گریباں گرد چھاتی تک کشادہ
پھسل پڑنا پھر اس کا واں سے ہٹ کر
وہ انگیا اور تمامی کی وہ سنجاف
ازاریں گل بدن کی، وہ بھبھو کے

وہ پاجامے کا ایڑھی تک ڈھلکنا
وہ مسی اس کی بن پونچھے قیامت
کسی کی آستیں کہنی تلک چاک
مغرق کفش کا چلتے چمکنا
ہجوم دود، شعلے کی علامت
لپٹے بانہہ پر پھرتی ہے بے باک

مندرجہ بالا اشعار فیض آباد میں میر حسن کی دل چسپیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ اپنا وطن چھوڑ کر یہاں آئے تھے اور پھر یہیں کے ہو کے رہ گئے۔ وہ خاندان کے ساتھ اس امید پر یہاں آئے تھے کہ زندگی کی مشکلات آسان ہوں گی اور تنگ دستی سے نجات ملے گی مگر ان کی زندگی کے حالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی وہ امیدیں پوری نہ ہو سکیں۔ فراغت، خوش حالی اور مالی آسودگی کے خواب ادھورے ہی رہ گئے۔ ان کی زندگی کے آخری سال

پریشان گزرے۔ قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ ان کو نواب سالار جنگ کی سرکار سے معمولی رقم ملتی ہوگی، آفریں علی خاں کی مدح میں ان کے قصیدے سے بھی بے چارگی کا احساس ہوتا ہے۔

دلی کے بعد حسن نے فیض آباد میں ایک اور عشق بھی کیا تھا۔ اس عشق کی گواہی ”گلزارِ ارم“ میں موجود ہے۔ سعادت خان ناصراً کا کہنا ہے کہ یہ عشق نواب سالار جنگ کے بیٹے سردار جنگ کے محل کی ایک عورت سے ہوا تھا۔^۱ میر حسن کے ان اشعار میں محلات کا یہ ہی حسن جھلکتا نظر آتا ہے۔ قیاس ہے کہ غزل کے یہ اشعار کسی ایسے ہی موقع پر کہے گئے ہوں گے:

کل نام خدا ایسا رنگ اس کا جھلکتا تھا
خورشید بھی دیکھ اس کو آنکھ اپنی جھپکتا تھا
نظارہ سے اس مہ کے اوسان نہ تھے مجھ میں
سکتے کا سا عالم تھا میں دیکھ نہ سکتا تھا
تھا جی تو مرا اودھر پر غیر کے خطرے سے
مڑ مڑ کے میں نکلتا تھا دل میرا دھڑکتا تھا
چہرے کا عجیب عالم تھا زرد دوشالے میں
ہیرا سا چمکتا تھا کندن سا دمکتا تھا
کل کا بھی غرض عالم مجھ کو تو نہ بھولے گا
اک حسن کا دریا تھا چچ چچ کہ جھلکتا تھا

”سحر البیان“ کی تکمیل (۱۷۸۵ء/ ۱۱۹۹ھ) میں ہوئی۔ یہ مثنوی حسن کے فن کا شاہ کار تھی۔ ان کو بجا طور پر امید تھی کہ اس فن پارے سے ان کے ایام پھر جائیں گے۔ حسن نے برس ہا برس تک اس مثنوی کی تصنیف میں شعری ریاضت کی تھی اور عمر کے آخری حصے میں وہ اپنے اس شاہ کار کے لیے خن و روں سے داد کے طالب تھے اور اہل زر سے صلہ کے:

کہ دریا خن کا دیا ہے بہا	ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف	زبس عمر کی اس جوانی میں صرف
تب ایسے ہوئے ہیں خن بے نظیر	جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر
تب اس طرح رنگین مضمون کیا	ہر اک بات پر دل کو میں خوں کیا
صلہ اس کا کم ہے جو کچھ دیجئے	اگر واقعی غور تک کیجئے

اپنی اس بے مثال مثنوی کے عوض وہ گراں قدر صلہ کی توقع رکھتے تھے۔ لکھنؤ میں حسن کی امیدوں کا

آخری بڑا مرکز اب آصف الدولہ کا دربار تھا۔ وہاں یہ مثنوی پیش کی گئی مگر ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ اس ناکامی کا سبب نواب قاسم علی خان بنا۔ جب حسن نے آصف الدولہ کے حضور مدح کا یہ شعر پڑھا:

سخاوت یہ ادنیٰ سی اک اس کی ہے
کہ اک دن دو شالے دیے سات سے

تو قاسم علی خان نے آصف الدولہ کو مخاطب کر کے کہا کہ حضور نے تو آٹن واحد میں ہزار ہا دو شالے بخش دیے ہیں، یہاں بیان واقعی میں کمی ہے۔ اس بیان سے آصف الدولہ کا مزاج بدل گیا۔^۹ حسن ایک بڑے صلہ کی آرزو لے کر آئے تھے مگر آصف الدولہ نے اپنے اوڑھنے کا ایک دو شالہ خاص حسن کو دے کر رخصت کر دیا۔ میر شیر علی افسوس نے ”سحر البیان“ کے فورٹ ولیم کالج والے ایڈیشن (۱۸۰۵ء) میں حسن کے المیہ پر افسوس ظاہر کرتے ہوئے یہ کہا تھا:

”مطلب دلی حاصل نہ ہوا، لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے۔ کیونکہ مال کھرا، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطر خواہ نہ ہوا بلکہ گھانا آیا۔“^{۱۰}

حسن کی ذات کے لیے یہ بہت بڑا صدمہ تھا جو زندگی کے آخری سالوں میں پہنچا۔ ان ہی حالات میں (۱۷۸۷ء/۱۲۰۱ھ) میں ان کا انتقال ہوا۔

اردو ادب کی تاریخ میں میر حسن کی عظمت ان کی مثنوی ”سحر البیان“ کے حوالے سے متعین کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان کی اصل عظمت کا راز ”سحر البیان“ کی تخلیقی کرشمہ سازی ہی میں ہے۔ اس مثنوی کے مقابلہ میں ان کی غزل گوئی کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ حالاں کہ حسن اپنے عہد کے صف اول کے غزل گو شاعر تھے۔ اس مقام پر ہم ”سحر البیان“ کا جائزہ لینے سے پہلے ان کی غزل کا ایک جائزہ لیں گے۔

میر حسن کی غزل میں دلی کا تہذیبی اور تخلیقی باطن بول رہا تھا۔ لکھنؤ میں قیام کے باوجود وہ اپنے تخلیقی باطن سے دور نہ ہو سکے تھے۔ ”سحر البیان“ کی حد تک ان پر لکھنؤ کی معاشرتی چھاپ ضرور نظر آتی ہے مگر ان کی غزل کا بنیادی مزاج اور اس کی فضا وہی ہے جو اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں دلی کی غزل میں تھی۔ حسن ناستیجیا کی حد تک اپنے تہذیبی باطن کے قریب رہے۔ ان کے لاشعور کی سطح پر یہ تہذیب و ثقافت اول تا آخر جلوہ افروزی کرتی رہی۔

فیض آباد اور لکھنؤ میں ارباب نشاط کی کثرت اور ان کے گہرے اثرات کے باوجود میر حسن کی غزل کا دامن اس پستی سے محفوظ رہا جو ان کے بعد آنے والے شعرا مثلاً جرأت، انشا اور رنکین کا مقدر بن گئی تھی۔ لکھنؤ کی جنسی ثقافت سے ان کے ہاں کیف و نشاط کی جنسی تصاویر تو ضرور بنیں مگر ان پہ دلی سکول کے تہذیبی باطن کا غلبہ بدستور طاری رہا اور اس شاعری نے اپنی تہذیبی اور جمالیاتی سطح کو قائم رکھتے ہوئے تہذیب و ثقافت کا ایک متوازن ردیہ برقرار رکھا مگر اس کے ساتھ ساتھ حسن کی شعری انسانیت میں لکھنؤ کے ان افراد کے کردار بھی موجود ہیں جو لکھنؤ کے نئے تہذیبی تصورات سے آراستہ ہوئے تھے۔ ”سحر البیان“ ان ہی کرداروں کی کہانی سے مزین ہے۔

حسن کا داغی استحکام اسے روایت سے مضبوطی کے ساتھ جوڑے ہوئے تھا۔ یہ ہی سبب ہے کہ شعرائے

دلی کی آوازیں باز گشت بن کر اس کی غزلوں میں بکھری پڑی ہیں۔ ان میں کہیں کہیں رنگ و میر کی باز گشت ہے تو کہیں سوز و درد کی باز گشتیں سنائی دیتی ہیں۔ اپنے مزاج کے حزن و ملال اور زندگی میں مسلسل افتادگی اور مصائب کا سامنا کرنے کے سبب سے غم و الم اور سوز و گداز کی ایک لہر حسن کے ہاں رواں دواں ملتی ہے۔ اس میں کہیں کہیں تو میر کے ساتھ گہری مشابہتوں کے رنگ ملتے ہیں اور کہیں بعض مقامات ایسے بھی نظر آتے ہیں جہاں حسن کے ہاں غالب حد تک میر بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اشعار حویں صدی کے نصف آخر کے بیشتر شعرا پر میر ایک گھنے سائے کی طرح چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ خاص طور پر اس کے جو نیر شعرا کے لیے اس سائے سے بچنا بے حد مشکل ہے۔ میر کا یہ گھنا سا یہ حسن کی غزل پر بھی دور تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔ رنج و الم، سوز و گداز، گریہ زاری، آہ و فغاں اور فنا کی کیفیات کے عکس حسن کی غزلوں میں نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ ان اشعار کے اندر سے واضح طور پر میر جھانکتا ہوا نظر آتا ہے۔

سر اٹھانے دیا نہ دوراں نے
اس طرح مجھ کو پامال کیا

ہر شب یوں ہی دیا سا جلتا اگر رہوں گا
تو رفتہ رفتہ آخر اک دن کو مر رہوں گا
خالی نہ جائے گا یہ ہر شب لہو کا رونا
اک روز دل کے ٹکڑے دامن میں بھر رہوں گا

ترا حسن یہ رونا یوں ہی اگر رہے گا
ظالم تو پھر کس کا کاہے کو گھر رہے گا
منہ پہ آنسو دھرے ہی رہتے ہیں
آگ لگ جائے ایسے رونے کو

میر حسن کے ہاں آگ، دھوئیں، سلگنے، جلنے، پھلنے اور گریہ و فغاں کی تمثالیں اس دور کے اجتماعی طرز احساس کی صورت میں ملتی ہیں اور یہ ہی وہ طرز احساس ہے جو اشعار حویں صدی کے نصف آخر میں شمالی ہند کے شعرا کے مابین بہ طور مشترکہ شعری اشتراک کے طور پر پایا جاتا ہے۔ حسن بھی اجتماعی تجربہ کے اس شعری اشتراک میں شریک ہیں:

سلگتے ہیں نیم سوخت جیسے دھوئیں کے ساتھ
جلتے ہیں یوں ہم اپنی حسن آہ میں پڑے

جس سے جلتے ہیں دل جگر وہ آہ
آہ ہے یا شرار ہے کیا ہے

روتے ہی گزرتی ہے شب و روز حسن کو
اور اس سے تو کیا حال ابتر ہووے یارب

ہم گزشتہ سطور میں یہ ذکر کر چکے ہیں کہ حسن کی غزل میں ان کے عہد کی دلی کا تہذیبی اور تخلیقی باطن بول رہا تھا۔ یہ تاریخ کے اسی شعور کا نتیجہ ہے کہ حسن کا کلام ان کے اپنے عہد کے شعری تجربات کا حامل نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں ایسے اشعار کثرت سے مل جاتے ہیں کہ جن کے مضامین و خیالات اگرچہ اس دور کی عام روایت کا حصہ تھے لیکن میر حسن کے منفرد شعری تجربہ اور ان کی شعری حساسیت نے ان اشعار میں ایسی شکلیں اختیار کر لی ہیں جن میں بہ یک وقت عہد حسن کی اجتماعی روایت بھی ہے اور خود حسن کی شعری جمالیات اور انفرادی تجربہ کا گہرا عکس بھی موجود ہے۔ دلی سے لکھنو جانے والے مہاجر شعرا میں میر و سودا کے علاوہ اس نوعیت کے تجربات صرف حسن اور مصطفیٰ کی شاعری میں پائے جاتے ہیں۔ روایت کے اس شعور نے ہی مصطفیٰ کو طویل عرصہ تک اپنی ذات میں سالم اور منفرد رکھا تھا۔ حسن کے ہاں یہ اشعار دیکھئے:

کوئی دم کے ہیں مہماں اس چمن میں ایک دم آخر
مثالِ نکبتِ گلِ شامِ جانا یا سحرِ جانا

جب قفس میں تھے تو تھی یادِ چمن ہم کو حسن
اب چمن میں ہیں تو پھر یادِ قفس آنے لگی

کبھی بستا تھا اک عالم یہاں بھی
یہ دل کہ اب جو اجڑا سا نگر ہے

دل خدا جانے کس کے پاس رہا
ان دنوں جی بہت اداس رہا

غم خانہ دل عیش کا گھر ہووے گا یارب
آباد کبھی یہ بھی نگر ہووے گا یارب

کسی نے بات کہی اور رو دیا اس نے
یہ حال اب ترے زار و نزار کا پہنچا

جنسِ آسودگی نہیں ہے پاس
درد اور غم کے کارواں ہیں ہم

کیوں نہ ہم افسوس سے رو دیں حسن خاک میں دل کو ملا بیٹھے ہیں ہم

ایک دن بھی ملا نہ ہم کو قرار اس دل بے قرار کے ہاتھوں
اس دل میں اپنی جان کبھی ہے کبھی نہیں آباد یہ مکان کبھی ہے کبھی نہیں

ہم نہ جنتے ہیں اور نہ روتے ہیں عمر حیرت میں یوں ہی کھوتے ہیں
یاد آتی ہے اس کی جب باتیں دل، حسن دونوں مل کے روتے ہیں

کس سے پوچھوں حال میں باشندگانِ دل کا ہائے اس نگر کے رہنے والے کس نگر کو اٹھ گئے

سکڑوں ڈھب خراب کرنے کے اس دل خانہ خراب میں ہیں

نہ ٹھہرا ذرا قافلہ اس سرا میں لیے حسرتیں یاں کی بستی سے گزرے

وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں یارت ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں

حسن کی غزل میں ”قفس“ کا استعارہ زندگی کی محرومی، نایافت اور ناتمامی کے احساسات سے لبریز نظر آتا ہے۔ ”قفس“ ایک ایسی ذات کا استعارہ ہے کہ جو آشوبِ زیست کے ہاتھوں بے بس و لاچار ہے اور جس کے اندر ہی اندر سلگنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہ ذات زندگی کے کیف و طرب کو صرف دیکھ سکتی ہے، شادمانی حاصل نہیں کر سکتی:

کب قفس سے میں انہیں دیکھ پکارا نہ کیا
ہم صغیروں نے پر ادھر کو گزارا نہ کیا

حوصلہ تھا یہ مرا ہی کہ اسیری میں حسن
سر کو دیوارِ قفس سے کبھی مارا نہ کیا

اب جو چھوٹے بھی ہم قفس سے تو کیا
ہو چکی واں بہار ہی آخر

جب قفس میں تھے تو تھی یاد چمن ہم کو حسن
اب چمن میں ہیں تو پھر یاد قفس آنے لگی

میر حسن کی غزل کے رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ غزل ملاحظہ فرمائیے:

منہ کہاں یہ کہ کہوں آئیے اور سو رہیے
خوب اگر نیند ہے تو جائیے اور سو رہیے
آج کی چاندنی وہ ہے کہ کسی شوخ کے ساتھ
کھول آغوش لپٹ جائیے اور سو رہیے
یوں تو ہرگز نہیں آنے کی تمہیں نیند مگر
مجھ سے قصہ مرا کہو آئیے اور سو رہیے
غم ہوا تھا مری باتوں کا تمہیں کس کس دن
منہ مرا آپ نہ کھلو آئیے اور سو رہیے
پڑ رہیں ہم بھی کہیں پائنتی اب جا کے کہیں
آپ اتنا ہمیں فرمائیے اور سو رہیے
اس ادا کا ہوں میں دیوانہ کہ انگڑائی لے
مجھ سے کہنا کہ کہیں جائیے اور سو رہیے
یہ بلا فکر سے کچھ نیند ہوئی ہے کہ حسن
جی میں آتا ہے کہ کچھ کھائیے اور سو رہیے

میر حسن کی اس غزل میں دبستان لکھنو کا مستقبل دیکھا جاسکتا ہے۔ معاملہ بندی کے ان اشعار میں حسن نے تہذیب اور جنسی ارتقاع کی حالتوں کو ابھارا ہے۔ یہاں معاملہ بندی میں شائستگی کا جوہر موجود ہے۔ وہ شعرائے لکھنو کے ازدحام میں ان پست کیفیات کے قریب بھی نہیں جاتے کہ جو کیفیات اس دور کے شعرا کے لیے تحسین کا سبب بنتی تھیں۔ میر حسن جذبوں اور جہلوں کی تہذیب کے شاعر ہیں۔ دبستان دلی سے تخلیقی تجربات کا اشتراک ان کو معاملہ بندی کے بے راہ طوفان سے محفوظ رکھتا ہے۔

مندرجہ بالا غزل کو دیکھ کر سو فیصد یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اس غزل کی شعری لغت اور اسلوب اشعار حویں صدی کا نہیں بلکہ بیسویں صدی کا معلوم ہوتا ہے۔ میر حسن کرشماتی حد تک شعری لغت کا ادراک رکھتے تھے۔ اس غزل کو ان کے اس شعری کرشمہ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ایک ایسا شعری کرشمہ جو صدیوں کے فاصلوں سے ماورا ہے۔ اس شعری لغت کی تاب ناکی آنے والے ادوار تک قائم رہنے والی ہے۔

میر حسن کا اصل شاہکار ”سحر البیان“ ہے۔ یہ لازوال مثنوی اپنی تصنیف کے سال (۱۷۸۵ء/ ۱۱۹۹ھ) سے

لے کر دور حاضر تک نقادوں کے لیے دل چسپی کا سامان بنی رہی ہے اور اس کے جملہ محاسن نے نقادوں کو مسلسل مسحور کیے رکھا ہے۔ ”سحر البیان“ کے ناقابل شکست سحر کا جائزہ لینے کے لیے ہم اس کے مختلف اجزا کا تجزیہ کریں گے اور دیکھیں گے کہ اس مثنوی کو لازوال بنانے میں کن عناصر کا ہاتھ ہے۔

”سحر البیان“ کی کہانی کے تانے بانے سے معلوم ہوتا ہے کہ کہانی کے مختلف حصے یا اجزا ایسے ہیں جو کہ داستانی دور میں کسی نہ کسی شکل میں صدیوں سے دہرائے جاتے رہے ہیں۔

میر حسن کی کہانی یا قصہ تخلیقی نہیں بلکہ انتخابی ہے۔ ان کا اصل فن بار بار دہرائے جانے والے داستانی پیرایوں کو ربط اور ترتیب دے کر ایک کہانی بنانا ہے اور اس فن میں وہ بڑے ماہر ثابت ہوئے ہیں۔

اختتام حسین کا کہنا یہ ہے کہ ”سحر البیان“ میں میر حسن نے کہانی کی تعمیر فرسودہ عناصر سے کی ہے۔ فرسودہ عناصر سے ان کی مراد قصہ کی ان کڑیوں سے ہے جو انہوں نے پرانی داستانوں اور اساطیر سے مستعار لی تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ میر حسن کے زمانہ میں کسی کہانی کے قصہ کا طبع زاد ہونا ناممکن سا معلوم ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب معاشرے میں صدیوں کے تخلیقی عمل سے لاتعداد داستانیں پیدا ہو چکی تھیں اور یہ داستانیں لوک ادب اور دیومالا کی طرح معاشرے کے اجتماعی خوابوں کی حیثیت رکھتی تھیں۔ ہر داستان ایک خواب کی طرح تھی جسے معاشرے کے لاشعور نے ایک خاص عرصے میں دیکھا اور پھر اس خواب کو مثالوں کی شکل میں محفوظ کر دیا اور آنے والے زمانے ان داستانوں سے مسحور اور شادمان ہوتے رہے۔ معاشرے کے ان خوابوں کا سلسلہ طویل عرصہ تک جاری رہتا ہے۔ ہر زمانہ ان اجتماعی خوابوں سے داستانیں بناتا رہتا ہے اور بالآخر یہ داستانیں معاشرے میں پوری طرح پھیل جاتی ہیں۔ چنانچہ میر حسن کا زمانہ نئی داستانوں کی تخلیق کا نہیں تھا بلکہ یہ وہ زمانہ تھا جب یہ داستانیں، ان کے کردار، ان کی سحر زدہ فضا اور شجاعت و دلیری کی مہمات بہ ذاتِ خود معاشرے کے اجتماعی خوابوں میں شامل ہو گئی تھیں۔ تاریخی اور سیاسی زوال کا یہ دور اب ان داستانوں کے سحر میں زندہ تھا۔ میر حسن اور ان جیسے دوسرے تخلیق کار ان داستانوں ہی سے تخلیقی حرارت حاصل کر کے نئی داستانیں مرتب کرتے تھے۔ میر حسن نے معاشرے کے اجتماعی خوابوں میں سے صرف ان حصوں کا انتخاب کیا ہے کہ جو حصے ان کے عہدے کے اجتماعی ذہن کے لیے قابل قبول تھے اور اپنے اندر ایسے عناصر رکھتے تھے کہ جن سے معاشرہ کا اجتماعی ذہن تیزی سے مسحور ہو سکتا تھا۔ میر حسن کا فنی کمال یہ تھا کہ اس نے معاشرے میں گردش کرتی ہوئی داستانوں کے مختلف اجزا کو لے کر نہایت ہنرمندی سے ایک قصہ ترتیب دیا۔

حسن کا اصل فن مختلف منتخب پیرایوں کے اندر ایک منطقی ترتیب، داخلی ربط، دل چسپی اور قصہ پن کو پیدا کرنا ہے اور میر حسن اس فن کی مہارت میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ قصہ میں ان کی مہارت کا ثبوت بہ قول ڈاکٹر وحید قریشی یہ ہے کہ ”سحر البیان“ پڑھتے ہوئے ہماری توجہ کہیں بھی کہانی کے بہاؤ سے نہیں ہٹتی۔ واقعات کی کڑیاں مسلسل مربوط ہیں اور ہم ہر مقام اور ہر مرحلہ پر یہ توقع رکھتے ہیں کہ اگلے مرحلہ پر کوئی نہ کوئی اہم بات وقوع پذیر ہونے والی ہے۔“

”سحر البیان“ کے قصہ کی حرکت کا انحصار بار بار پیش آنے والے حادثات اور اتفاقات سے ہے۔ قصہ کے ہر موڑ پر جہاں کہانی رکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، فوراً ہی کسی حادثے یا اتفاق کا پہلو سامنے آ جاتا ہے اور رکی ہوئی کہانی حرکت میں آ جاتی ہے جس کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر حسن کے اپنے ذہن میں قصہ منتشر اجزا کی شکل میں تھا اور وہ ان منتشر اجزا کی ترتیب اور ربط کے لیے بار بار اتفاقات کا سہارا لینے پر مجبور ہو جاتا ہے لیکن عصری تقاضوں کے مطابق اس کی ایک منطقی توجیہ یہ بھی ہے کہ میر حسن کا زمانہ سیاسی زوال کا تھا جس میں خارجی زندگی کی ناکامیوں نے بے عملی کو جنم دیا تھا۔ ایسی حالت میں کہانی کے کردار عمل اور حرکت سے عاری نظر آتے ہیں۔ ”اتفاقات اور حادثات کا دہرایا جانا معاشرتی زندگی کی اس مجہولیت کی وجہ سے ہے جس کا ذکر ہم اس باب کے آغاز میں کر چکے ہیں۔

”سحر البیان“ کے بادشاہ کے زمان و مکان کی کوئی نشان دہی نہیں کی گئی ہے مگر مثنوی کو پڑھنے سے زمان و مکان کا سراغ آسانی سے مل جاتا ہے۔ قصے کی تہذیب و معاشرت میں وہ ماحول موجود ہے جس میں میر حسن خود سانس لے رہے تھے۔ یہ سارا تماشا ان کی ہم عصر تہذیب و ثقافت کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ ”سحر البیان“ کا بادشاہ لکھنؤ کے مجہول حکم رانوں سے مختلف نہیں ہے۔ مثنوی کے بادشاہ اور لکھنؤ کے بادشاہوں کی ساری صفات محض مثالی ہیں۔ ان کے اصل کردار اور شخصیات کو دیکھیں تو یہ صفات تجریدی معلوم ہوتی ہیں۔ عملی سطح پر وہ ان صفات سے یک سر عاری ہیں۔ یہ ہی حالت مثنوی کے کرداروں کی ہے۔ شہزادہ اور شہزادی بھی مثالی ہیں۔ وہ بھی اپنی صفات سے حقیقی طور پر متصف نہیں ہیں۔ مثنوی کے زمان و مکان میں شجاع الدولہ کے عہد سے شروع ہونے والی وہ نشاطیہ تہذیب نظر آتی ہے جس کا آغاز فیض آباد سے ہوا اور تکمیل لکھنؤ میں ہوئی۔ یہ تہذیب ایک ہمہ وقت میلے یا جشن کا منظر پیش کرتی ہے۔ جہاں خوش حال انسان زندگی کی مسرتوں، راحتوں اور لذتوں سے ہر وقت محظوظ ہوتے ہیں۔ ان کے ملک کو کوئی خطرہ نظر نہیں آتا۔ ان کو کوئی عسکری مہم درپیش نہیں ہے۔ داخلی اور خارجی طور پر ملک بہ ظاہر مستحکم اور پرامن ہے۔ ملک کے اس مجموعی منظر کو دیکھ کر فوراً احساس ہوتا ہے کہ یہ کوئی ایسا ملک تو نہیں کہ جو ماورائے حقیقت ہے اور کسی داستان نويس کے متخیلہ میں آباد ہے لیکن ایسا ہرگز نہیں ہے۔ یہ ملک زمان و مکان کی سرحدوں کے عین اندر واقع تھا اور ہندوستان کی تاریخ اور تہذیب کے تسلسل میں آباد تھا۔ البتہ اس کے داستان منظر نامہ کی حقیقت یہ تھی کہ میر حسن کے بادشاہ کا یہ ملک ایسٹ انڈیا کمپنی اس کی افواج اور ریڈیٹ کی حفاظت میں تھا۔ یہ سارا داستان طلم کمپنی کے براہ راست اثرات کا نتیجہ تھا۔

پرائی داستانوں میں ہم اکثر یہ پڑھتے ہیں کہ کسی جادوگر، جن یا دیوی کی روح اس کے اپنے وجود میں موجود نہ رہتی تھی [اس کا سبب شاید یہ ہوتا تھا کہ وہ اپنے اعمال کے سبب ہمہ وقت خارجی طاقتوں سے خائف رہتا تھا] بلکہ یہ روح دور دراز کے کسی جزیرے، جنگل، صحرا، کنوئیں یا کسی بندھے میں پردہ در پردہ محفوظ رہتی تھی۔ لکھنؤ کے سیاسی وجود کا بھی یہی حال تھا کہ اس وجود کی روح کلکتہ میں کمپنی کے مرکزی دفتر میں بند تھی اور وہ لوگ جب بھی چاہتے روح کو ایذا پہنچا سکتے تھے۔ چنانچہ روح کے اس حفاظتی نظام کی وجہ سے میر حسن کے بادشاہ کا ملک عسکری طور پر مجہولیت کا شکار ہے۔ یہ ہی سبب ہے کہ بادشاہ کی ذات کی بیان کردہ صفات سے اس کی ذات عاری ہے۔ البتہ اس کی

ذات میں جو بزمیہ صفات بیان کی گئی ہیں، وہ حقیقی طور پر صاف نظر آتی ہیں۔ اس مثنوی کا سب سے بڑا کارنامہ اس دور کی بزمیہ صفات اور ان کے مناظر کی جان دار پیش کش ہے۔

یہ کہا جاتا ہے کہ میر حسن نے ”سحر البیان“ کے لیے متقارب مثنیٰ مقصود کی جو بحر اختیار کی تھی، وہ رزمیہ مثنوی کی بحر تھی۔^{۱۳} مگر کہنے والوں نے اس بات پر کبھی غور نہیں کیا کہ میر حسن نے آخر یہ بحر کیوں استعمال کی؟ کیا میر حسن یہ تو نہیں سمجھتے تھے کہ بزمیہ مثنویوں کی مروجہ بحریں ان کے شعری تجربہ کا اظہار کرنے سے قاصر ہیں؟ اور ان کے ذہن میں بننے والا شعری پیکر اظہار و ابلاغ کے لیے ایک مختلف ہیئت کا طالب ہے۔ میر حسن کی ذہنی ساخت کو دیکھیں تو ان کا ذہن بے انتہا حرکی تھا اور ایسے حرکی ذہن کے لیے مذکورہ بالا بحر ہی مناسب رہتی تھی۔ دوسرے حسن کا ذہن تمثال سازی کے فن سے گہری دل چسپی رکھتا تھا۔ ان کے فن کی صحیح قدر و قیمت بھی اسی وقت معلوم ہوتی ہے جب وہ برق رفتاری سے چشم زدن میں کسی باغ، میلہ یا بزم کی بے شمار تمثالوں کو لفظوں میں منتقل کر دیتے ہیں۔ چنانچہ حسن کے ذہن کے تحرک اور تمثالوں کو انتہائی تیزی سے لفظوں میں منتقل کرنے کی لاشعوری تخلیقی توانائی نے حسن کو اس بحر کے انتخاب پر مجبور کر دیا تھا۔ اس بحر کی داخلی حرکت ہی ان کے ذہن کی داخلی حرکت کی رفتار سے مطابقت رکھتی تھی۔ یہ بحر حسن کی داخلی شخصیت کے ان گوشوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے جو لاشعوری طور پر موسیقی کے آہنگ، لفظوں کے زیر و بم اور ان سے پیدا ہونے والی حسیت سے گہری مناسبت اور دل چسپی رکھتے تھے۔ اس طرح سے یہ بحر ان کی داخلی کیفیات اور انکشاف ذات کا اہم وسیلہ بھی بن گئی ہے۔ اردو مثنوی کے نقادوں نے اس مثنوی کی بحر کو ان پہلوؤں کے حوالے سے دیکھنے کی کوئی کوشش نہیں کی ہے۔

”سحر البیان“ تمثالوں کا ایک بڑا کھیل ہے۔ اگرچہ مثنوی میں قصہ، کہانی اور پلاٹ ایک داستان کو پیدا کرتے ہیں مگر تمثالوں کا یہ کھیل اتنا بڑا ہے کہ ان سب باتوں کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ حسن کا زرخیز متخیلہ ہر ہر مرحلہ پر تمثال گری کی طرف مائل ہوتا ہے۔ متخیلہ کی زرخیزی اور تیزی کے سبب حسن تمثال گری کے لیے ملنے والے کسی بھی موقع کو ضائع نہیں کرتا۔ لاشعوری طور پر وہ ہمہ وقت تمثال گری کے لیے تیار رہتا ہے۔ میر حسن انتہائی تیز بصارت کا شاعر ہے۔ وہ ان شعرا میں سے ہے جو تمثال کے بغیر سوچ بھی نہیں سکتے۔ اس کا ذہن کسی بھی شے یا منظر کو دیکھ کر تمثال بنائے بغیر چمکن حاصل نہیں کر سکتا۔

مثنوی کے آغاز سے لے کر انجام کے سفر تک یہ مشکل ہی کوئی ایسا صنفی طے گا جہاں وہ تمثال سازی نہ کر سکا ہو۔ اس کا بے پناہ متخیلہ اسے کھینچتا ہوا کشاں کشاں منظروں کی دنیا میں لاکھڑا کرتا ہے جہاں لامتناہی تمثالوں کا سلسلہ اس کا منظر ملتا ہے اور میر حسن نہایت چابک دستی سے ان تمثالوں کو حسی پیکروں کی شکل دے کر لفظوں میں منتقل کرتا جاتا ہے۔

میر حسن اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی تہذیب اور تمدن کے مظاہر کے ساتھ اپنا رشتہ تمثالوں کے ذریعے استوار کرتا ہے۔ تخلیقی تمثالوں ہی کے ذریعہ اس کی ذات اپنے مظاہر کے ساتھ مربوط ہوتی ہے۔ شعری تمثالیں دراصل وہ حیات ہیں کہ جنہیں شاعر نے دیکھا، سنا، چکھا، ہاتھ سے پرکھا یا محسوس کیا ہوتا ہے۔ یہ تمثالیں حیات سے وجود

بنانے والی لفظی شکلیں ہیں جن کو شاعر کا تیز حسی تجربہ خارجی مظاہر سے اٹھا کر لفظوں میں منجمد کر دیتا ہے۔ ہم لفظوں سے بننے والی ان شکلوں کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اگر شاعر کے اندر اس کی تخلیقی حرارت کی فراوانی موج مارتی ہے تو تمثالوں کے اندر بھی حیاتی لہریں دوڑنے لگتی ہیں۔ ان کی بوباس اور تکلم کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور ہم اس عمل میں تقریباً اسی حسی کیفیت سے گزرنے لگتے ہیں جس کا تجربہ بہ ذات خود شاعر کو ہوا تھا لیکن یہ سارا عمل از بس گریز پر ہے۔ تمثالیں اپنا تاثر اس وقت تک قائم نہیں کر سکتیں جب تک کہ ہمارے اپنے اندر انہیں قبول کرنے، اپنی حیات میں داخل کرنے اور محتجہ کا عمل جاری کرنے والی حرارت غریزی موجود نہ ہو۔ اس بات کا زیادہ انحصار اس بات پر بھی ہے کہ ہم اپنی ذات کو کس سطح تک کسی شاعر کی تخلیق کردہ تمثالوں کے ساتھ مربوط کر سکتے ہیں اور اس ربط و ترتیب سے ہم آہنگی کا رشتہ کس حد تک قائم ہو سکتا ہے۔ اگر ہم آہنگی کا یہ رشتہ قائم ہو جائے تو تمثالوں کے اندر چھپے ہوئے جذبات و محسوسات کی ایک مخفی دنیا ہمارے سامنے اپنا سینہ کھول دیتی ہے اور ہماری ذات ان تجربات سے سرشار ہوتی جاتی ہے۔

میر حسن کی تمثالیں اپنے دور کی تہذیب و معاشرت کے ساتھ ربط معنی اور ہم آہنگی کا رشتہ کس سطح پر استوار کرتی ہیں، اس کا اندازہ ان کی تمثال سازی کو دیکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حسن ان تمثالوں کے حوالے سے اپنے عہد کو دریافت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ شہزادے کی پیدائش، خانہ باغ، شہزادے کی سواری، بے نظیر و بدر منیر کی ملاقات اور دیگر موضوعات کے حوالے سے وہ بار بار اپنے عہد میں سفر کرتا ہے۔ وہ قدم قدم پر اس تہذیب و معاشرت کے مظاہر کی بے پایاں محبت میں مسحور نظر آتا ہے۔ یہ اسی محبت کا نتیجہ ہے کہ اس کے بنائے ہوئے مناظر اور تمثالوں میں ابھی تک اس کے عہد کی تاب ناکی بھی ہے اور حرکت و حرارت بھی۔ اس کے تخلیق کردہ نگار خانہ میں حسن اور قاری کے درمیان حساسیت اور معنویت کی ایک ایسی سطح قائم ہوتی ہے جہاں حسن کا قاری مثنوی سے باہر کھڑا نظر نہیں آتا۔ وہ بہت آسانی سے حسن کی تخلیق کردہ دنیا میں داخل ہو سکتا ہے۔ چل پھر سکتا ہے اور کرداروں سے ہم کلام بھی ہو سکتا ہے۔

حسن کے عہد کا کوئی بھی شاعر اس کی طرح اپنے دور سے اتنا مربوط اور ہم آہنگ نہیں ہے اور نہ ہی کوئی دوسرا شاعر اپنے عہد کی معنویت کا اس تخلیقی سطح پر انکشاف کر سکا ہے۔ حسن قاری کے سامنے جب مناظر، واقعات اور تقریبات کی تمثالیں بناتا ہے تو چھوٹی سے چھوٹی شے بھی ہمارے سامنے روشن ہونے لگتی ہے۔ ہم یہاں لکھنو کی "عیش بانی" کے سراپا کا ایک منظر پیش کرتے ہیں۔ اس منظر میں "عیش بانی" کے حسن، زیورات اور ملبوسات کی چھوٹی چھوٹی تمثالوں سے اس کی ایک بڑی اور مکمل تمثال بنتی ہے۔ اس تمثال میں ایک تیکھی حساسیت موجود ہے۔ اس تمثال کی حسی کیفیات، مہیجیات، جذبات اور نشاط و انبساط کے تجربوں سے بالآخر لکھنو کی علامتی طوائف "عیش بانی" کی شکل میں برآمد ہوتی ہے:

نٹے میں بھجھو کا سا چہرہ بنا
کہ بدلی ہو جوں مہ کے ایدھر ادھر

وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا
لئیں منہ پہ چھوٹی ہوئیں سر بہ سر

کہ منہ پر تھی گویا قیامت کی چھب
 کہے تو کہ تھا منہ کے ہالا پڑا
 وہ کم خواب کی بند، رومی ازار
 کمر کی لچک اور منک کی وہ چال
 کناروں پہ مینا بنت کا درست
 وہ مسکی ہوئی چولی انداز کی
 وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے
 کڑے کو کڑے سے بجاتی ہوئی

وہ بن پونچھے ہونٹوں کی مسی غضب
 فقط کان میں ایک ہالا پڑا
 وہ پشتواز آگری، وہ زگس کا ہار
 بندھا سر پہ جوڑا، پڑی زرد شال
 وہ شبنم کی انگلیا بنی تنگ و چست
 وہ انھی ہوئی چین پشتواز کی
 وہ مہندی کا عالم، وہ توڑے چھڑے
 چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی

اور اب یہ شہزادے کی پیدائش کا منظر ہے۔ بادشاہ کے حکم سے خوشی کے ساز بجائے جاتے ہیں۔ یہاں ایک مرکب قسم کی سمعی تماشائی بنتی ہے جس میں بہت سے سازوں کی آوازیں اپنی اپنی جگہ بلند ہوتی ہیں۔ ہر ساز کا اپنا منفرد آہنگ سنائی دیتا ہے یہ منفرد آہنگ مختصر لمحات کے لیے بلند ہوتا ہے اس کے بعد فوراً ہی ایک دوسرے ساز کا آہنگ بیدار ہو کر ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ پہلا آہنگ تیزی سے دوسرے آہنگ میں مل جاتا ہے۔ اسی طرح سے مختلف قسم کے کئی آہنگ دوسرے سازوں سے نکلتے ہیں ایک دوسرے میں جذب بھی ہوتے ہیں اور اپنی وحدت کا اعلان بھی کرتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ان آوازوں کو ہم انفرادی طور پر بھی سنتے ہیں اور بہت سی آوازوں کے ملاپ سے پیدا ہونے والی نغمگی میں ایک وحدت بھی محسوس کر سکتے ہیں۔ میر حسن نے اس مرکب تماشائی میں سازینہ (Orchestration) کی ایک کیفیت پیدا کر دی ہے۔ شہنائی، نوبت، ترہنی، قرنا اور جھانج کی آوازوں کے ہم آمیختہ ہونے سے فضا مسرت و شادمانی کے اثرات سے جھومنے لگتی ہے۔ آوازوں کی اس تماشائی میں ہمیں وہ سازندے بھی دکھائی دیتے ہیں جو اپنے ہاتھوں اور سانسوں کی پوری توانائی مختلف سازوں میں منتقل کر رہے ہیں اور ان ہی کی کوشش اور فن کاری سے ہم کیف و طرب کی اس دنیا کا وہ منظر دیکھتے ہیں جہاں شہزادے کی پیدائش کا اعلان ہوتا ہے:

لگا ہر جگہ بادلہ اور زری
 مہیا کر اسباب عیش و طرب
 شتابی سے نقاروں کو سینک ساک
 لگی پھیلنے ہر طرف کو صدا
 کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں
 ہوئی گرد و پیش آ کے خلقت کھڑی
 بنا منہ سے پھر کی، لگا اس پہ ساز

یہ مرثدہ جو پہنچا تو نقارچی
 بنا ٹھاٹھ نقار خانے کا سب
 غلاف ان پہ بانات پر زر کے ٹاک
 دیا چوب کو پہلے ہم سے ملا
 کہا زیر نے ہم سے بہر شگلوں
 بچے شادیانے جو واں اس گھڑی
 ہم مل کے بیٹھے جو شہنا نواز

خوشی سے ہوئے گل گل پھول کے
سکھڑ سننے والوں کو کرتی تھی سن
گئے بھرنے زیل اور کھرج میں بہم
تھرکنے لگا تالیوں کو بجا

سروں پہ وہ سر پہچ معمول کے
نگوروں میں نوبت کی شہتا کی دھن
ترہنی اور قرنائے شادی کے دم
سنی جھانج نے جو خوشی کی نوا

شہزادے کی پیدائش کے سلسلے میں ہی ہمارے سامنے مرکب قسم کی سمعی تمثال کا ایک اور منظر بھی ہے۔ اس تمثال میں قانون، بین، رباب، مردنگ، چنگ، سارنگی، طنبورے اور دیگر سازوں کی متنوع آوازوں کا ایک خارجی آہنگ وجود میں آتا ہے لیکن حسن نے ان بلند آہنگ آوازوں کے ساتھ ساتھ اس منظر میں ایک داخلی یا باطنی آہنگ بھی دریافت کیا ہے۔ یہ باطنی آہنگ منظر کی بساط پر پھیلا ہوا ہے۔ میر حسن نے اس باطنی اور خارجی آہنگ کی باہمی آمیزش سے ایک تیسرے آہنگ کو تخلیق کیا ہے جسے ان آہنگوں کی مجموعی وحدت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ہم آہنگی کی اس لطیف وحدت سے مثنوی کا یہ منظر متکلم اور با معنی ہو جاتا ہے۔ ہمارے اندر کی دنیا میں ارتعاشات کی کیفیات پیدا کرتا ہے اور ہمارے جذبے رنگوں کی شکل بنانے لگتے ہیں۔ موسیقی کے ساتھ حسن کی گہری رغبت اور مہارت نے سمعی تمثالوں اور ان کے آہنگ کو ہمارے جذبات و احساسات کی باطنی کیفیتوں کے بہاؤ کے بہت قریب کر دیا ہے۔

میر حسن کو حسن و شباب اور عیش و نشاط کی تمثالیں بنانے میں کمال حاصل ہے۔ ایسے موقعوں پر ان کی پر نشاط جمالیاتی حسن تیزی سے بیدار ہوتی ہے۔ میر حسن کے جمالیاتی تجربہ کی اساس اس طرز احساس پر ہے جس میں ایک طرف ہندوستان کی مغلیہ تہذیب و تمدن ہے تو دوسری طرف عجمی جمالیات کا عکس ہے اور تیسری طرف مقامی ہندی روایت ہے۔ میر حسن کا جمالیاتی تجربہ ان تینوں عناصر کی باہمی آمیزش کے عمل سے ترتیب پاتا ہے۔ میر حسن کا زمانہ ان عناصر کی آمیزش سے تشکیل پانے والے نقش کا دور آخر تھا:

شب ماہ ہو دیکھ کر جس کو دنگ
کھنچی ہاتھ کافر کے شمشیر سی
ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی
پڑی چاندنی سی مہ عیش کی
فرشتے ملے ہاتھ بے اختیار
عیاں مو بہ مو جس سے تن کی صفا
گلابی سی اک گرہ تہ دی ہوئی
ثریا سے تابندگی میں دوچند

وہ کھڑے کا عالم وہ کنگھی کا رنگ
ستم جس پہ سرے کی تحریر سی
وہ پشتواز اک ڈانک کی جگہ کی
اور اک اوڑھنی جالی مقیش کی
جو دیکھے وہ انگیا جواہر نگار
وہ باریک کرتی مثال ہوا
ڈھلک سرخ نیچے کی ابھری ہوئی
مفرق زری کا وہ شلوار بند

تہذیب کے اور اق پر گزرتے ہوئے یہ جلوس حسن کی تمثالوں میں مقید ہو گئے ہیں۔

زماں و مکاں کی وہ سرحدیں جن کا حسن شاہد تھا اور جن سے گزر کر اس نے مثنوی تخلیق کی تھی، اب دوسو برس ماضی میں بہت پیچھے رہ گئی ہیں۔ میر حسن کی تہذیب اور عصری حساسیت کا دور طویل عرصہ پہلے ختم ہو چکا ہے مگر تہذیب کا یہ تماشا حسن کی تمثالوں میں آج بھی زندہ ہے۔ ان تمثالوں میں ہم آج بھی اس کی پیداکردہ عصری حساسیت کو محسوس کر سکتے ہیں اور تہذیب کے ان رواں دواں جلوں کو دیکھ سکتے ہیں جہاں جذبوں کی شوریدہ سری ہنگامہ آرا ہے۔ ہم حسن کے ساتھ رقص و سرود کی محفلوں میں، محلات کی بھول بھلیوں اور بازاروں کی بھیڑ بھاڑ میں چلتے ہیں۔ لوگوں کو پیچھے ہٹاتے ہوئے کہیں کہیں گم بھی ہو جاتے ہیں اور پھر ہم اچانک اپنے آپ کو کسی ”خانہ باغ“ یا ”عیش بائی“ کے ناچ میں دیکھتے ہیں جہاں وہ کڑے کو کڑے سے بجاتی مستی میں ڈولتی چلی آرہی ہے۔

ایک اچھا تمثال گر وہ ہے کہ جو چیزوں کے اندر اور باہر کی حیات کو دریافت کرتا ہے اور پھر حواس میں منتقل ہونے والی ان چیزوں اور ان کی حیات سے ایک تخلیقی رشتہ استوار کرتا ہے۔ یہ رشتہ جس قدر مکمل، مربوط اور بامعنی ہو گا، اسی قدر تمثال بھی روشن، واضح اور موثر ہو گی۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ شاعر کی داخلی ذات کس حد تک جذب و انجذاب کی قدرت رکھتی ہے اور یہ قدرت کس حد تک تمثالوں کی سالمیت، حیات اور نقوش کو محفوظ رکھ سکتی ہے اور کس سطح تک تمثالوں کی حرارت، توانائی اور جذبوں کو پیش کر سکتی ہے۔

آئیے اب ہم سحر البیان کے کرداروں کا ایک جائزہ لیتے ہیں۔ ”سحر البیان“ کے کرداروں میں انسانی نفسیات کے قریب اگر کوئی کردار ہے تو وہ ”نجم النساء“ کا ہے۔ وہ بہ یک وقت مرد اور عورت کی نفسیات سے گہرے طور پر واقف ہے۔ اس کے رویوں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بہت جہاں دیدہ اور منجھی ہوئی خاتون ہے۔ شاید اسی لیے وہ غیر مردوں سے برتاؤ کے فن کو خوب سمجھتی ہے۔ اس کی ذات میں اس دور کی عورت کی روایتی شرم و حیا کا احساس بھی نہیں ہے۔ ”بے نظیر“ اور ”بدر منیر“ کی ملاقات کو پر نشاط بنانے میں اسی کی نسوانی بے باکی کا ہاتھ ہے۔ ”بدر منیر“ کی ظاہری شرم کو دور کرنے اور اسے شہزادے کی ہم صحبت بنانے کے لیے اسی کی ترکیب کار گر ہوتی ہے۔ اسے اپنی ذات پر مکمل اعتماد حاصل ہے۔ وہ اپنی مرضی اور حکمت عملی کے عین مطابق واقعات کو جس طرح بھی چاہے آسانی سے چلا سکتی ہے۔ وہ جس سمت بھی چاہے واقعات کا رخ موڑ سکتی ہے۔ جب وہ جو گن بن کر نکلتی ہے تو اس کی پر اعتماد اور ناقابل شکست شخصیت پہلی بار سامنے آتی ہے مگر موتیوں کا بھبھوت ملے اور جو گنوں کا لباس پہنے ہوئے اس کے کردار میں ایک مصنوعی پن صاف طور پر نظر آنے لگتا ہے لیکن قصہ کی ضروریات کے تحت میر حسن اس نہایت خوب صورت جو گن کو بین بجاتے اور ماحول کو مسحور کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ فیروز شاہ سے ملاقات کے بعد پرستان میں رہتے ہوئے وہ نہایت دلیری اور چنگیزی سے اپنے مقصد سے محبت کا مظاہرہ کرتی ہے۔

جنوں کے شہزادے ”فیروز شاہ“ کو وہ اپنے حسن سے مسلسل مسحور کیے رکھتی ہے۔ کبھی وہ ناز و ادا سے پیش آتی ہے اور کبھی محبوبانہ بے نیازی کا مظاہرہ کر کے اسے گھائل کرتی ہے۔ نفسیاتی طور پر وہ ”فیروز شاہ“ کو ہر ممکن طریقے سے اپنے حسن کے دائرہ میں آہستہ آہستہ مکمل طور پر تسخیر کر لیتی ہے۔ بلا آخر فیروز شاہ اسے اپنانے کا

اظہار کرتا ہے۔ اس موقع کا ”نجم النساء“ دیر سے انتظار کر رہی تھی۔ چنانچہ وہ شہزادہ ”بے نظیر“ کی رہائی کا مطالبہ کر دیتی ہے جس میں آخر کار کام پایا ہوتا ہے۔ اس کے کردار کی پختگی اس بات سے عیاں ہے کہ ”فیروز شاہ“ کے انتہائی قریب ہوتے ہوئے بھی وہ جنسی عمل سے گریز کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں شہزادی ”بدر منیر“ کو جب پہلی بار شہزادے سے تنہائی میں ملنے کا موقع حاصل ہوتا ہے تو وہ شراب کے نشہ میں دھت ہو کر شہزادے کے ساتھ وصل و نشاط کی لذتوں سے شاد کام ہوتی ہے۔ شاید ”نجم النساء“ بھی ایسا ہی کرتی مگر وہ مقصد کی نگن کے باعث جانتی ہے کہ شہزادے کی رہائی کے بعد وہ جنس کی مسرتوں سے لطف اندوز ہو سکتی ہے۔ ”نجم النساء“ موقع محل کے مطابق ہر قسم کی صورت حال سے نبٹنے کا فن بہت اچھی طرح جانتی ہے۔ مثنوی میں اسے بحران کی عورت (woman of Crisis) کہہ سکتے ہیں۔ نجم النساء دراصل داستانی (Legendary) عورت ہے۔ یہ وہی عورت ہے کہ جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ عورت عقل کا سرچشمہ ہے۔ وہ سب ڈھنگ جانتی ہے کہ لوگوں اور چیزوں سے کس طرح بٹھا جاسکتا ہے۔ ”یہ عورت کبھی ”پاربتی“ کی شکل میں ملتی ہے اور کبھی ”شہزاد“ کی صورت میں اور کبھی ”ہیر“ کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔

”پاربتی“ کی شکل میں وہ ”مہادیو شو“ کو اپنی طرف مائل کرنے کے لیے ہمہ وقت حسن و عشق اور ناز و ادا سے کام لیتی ہے اور وصل کی راحتوں میں سرشار رہتی ہے۔ ”شیو“ کے مقابلہ میں وہ زیادہ فاعلیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ چنانچہ وصل کی طرف پہلا قدم وہی بڑھاتی ہے اور ”شیو“ اس کے بعد سرگرم ہوتا ہے۔ ”شہزاد“ کی صورت میں یہ اساطیری عورت ایک طویل مدت تک اپنے عقل کے سرچشمے کا سہارا لے کر ہر شب سر پر لٹکتی ہوئی تلواریں سے بچ جاتی ہے۔ وہ ہنگامی حالتوں سے نبٹنے اور حالات کو اپنے موافق بنانے کے گرے مکمل طور پر آگاہی رکھتی ہے۔ جب یہ اساطیری عورت ”ہیر“ کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہ ”ہیر“ ہی ہے جو وصل کا راستہ ہموار کرنے میں پھل کرتی ہے۔ ”راجنھا“ اس کی ہر بات مانتا ہے اور جب ”ہیر“ بیاہ کر چلی جاتی ہے تو راجنھا خفیہ طور پر اسے ڈولی میں ملتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ کن حالات نے ہیر کو شادی کے لیے مجبور کیا، وہ ایک بچے کی طرح رور و کر فریاد کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا کم سن عاشق ہے جسے ہر قدم پر ہدایت اور رہنمائی کی ضرورت ہے۔ ”سحر البیان“ کی ”نجم النساء“ ہمیں یہ یک وقت پاربتی، شہزاد اور ہیر کی شکل میں نظر آتی ہے، وہ اردو مثنویوں کا ایک لازوال کردار بن جاتی ہے اور اس کے حوالہ سے ہم اساطیری عورت کے حقیقی رنگ روپ سے واقف ہوتے ہیں۔

میر حسن کے کرداروں پر آصف الدولہ کے زمانے کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کا گہرا اثر موجود ہے مگر وہ اپنے دہلوی پس منظر کے باعث اس ثقافت کی مبتذل سطح کی طرف راغب نہیں ہوتے۔ البتہ جنسی ارتقاع کی شکلوں میں وہ رغبت رکھتے ہیں۔ ”بدر منیر“ ”ماہ رخ پری“ اور ”نجم النساء“ کے کرداروں میں کہیں کہیں وہ اس پہلو کو ابھارتے ہیں۔ بدر منیر کے سراپا میں پہلی بار ان کا یہ پہلو نظر آتا ہے۔ اس سراپا میں جنسی حساسیت کی تمثالیں واضح طور پر ارتقاع کی کیفیت پیدا کرتی ہیں:

کروں اس کی پشواں کا کیا بیاں فقط ایک پشواں آب رواں

جسے دیکھ شبنم کو آوے حجاب
پڑی سر سے کاندھے پہ ڈھلکی ہوئی
ستاروں سا مہتاب کے پاس کا
نیا باغ اور ابتدا کی بہار
تراقے کی انگیا کسی ٹھیک ٹھاک
نظر آئے فانوس میں شمع جوں

اور اک اوڑھنی جوں ہوا یا حجاب
صباح صفا اس میں جھلکی ہوئی
گریباں میں اک تکتہ الماس کا
وہ کڑتی وہ انگیا جواہر نگار
وہ چھب تختی اور اس کی کرتی کا چاک
جھلک پانچائے کی دامن سے یوں

’بدر منیر‘ لکھنؤ کی علامتی شہزادی ہے۔ عیش و نعم، محلاتی امن و سکون اور شان و شکوہ میں پلی اور ملبوسات و زیورات اور سنگھار سے بچی سجائی۔ میر حسن کی فن کاری نے اسے حسن کا مثالی نمونہ بنا دیا ہے۔ ایک نوجوان لڑکی کی حیثیت سے وہ فطری شرم و حیا سے بوجھل ہے۔ حسن و عشق اور ناز و ادا کے داؤ پیچ سے ناواقف ہے۔ مردوں کو گھائل کرنے کا فن نہیں جانتی ہے۔ نجم النساء کے مقابلے میں اناڑی اور بزدل ہے۔ کسی غیر معمولی صورت حال کا مقابلہ کرنے کی سکت نہیں رکھتی۔ اس کی ذات میں غیر مرد کے سامنے تنہائی میں پیش ہونے کا فطری خوف موجود ہے اور وہ ہیجان کی کیفیات محسوس کرتی ہے۔ اپنے ماحول کی گھٹن کے سبب وہ خود کو کوئی قدم نہیں اٹھا سکتی۔ ترغیب اور حوصلہ کے کلمات کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ چنانچہ یہ ہی وجہ ہے کہ وہ ”بے نظیر“ کی صحبت میں فوراً حواس کھو بیٹھتی ہے۔ یہ ہی صورت شہزادے کی بھی ہے۔ دونوں حجاب کے ایک خلا میں معلق نظر آتے ہیں۔ یہاں پر ”نجم النساء“ کی عقل ہی ان کو اس خلا سے نجات دلواتی ہے۔ اس کی ہدایات کے سبب ”بدر منیر“ متحرک ہوتی ہے مگر شہزادہ بدستور انفعالی حالت میں رہتا ہے۔ ”نجم النساء“، ”بدر منیر“ اور ”بے نظیر“ کو انفعالی کیفیات کے بنجرین سے نکالنے کے لیے شراب لے آتی ہے اور ”بدر منیر“ کو آمادہ کرتی ہے کہ وہ بے نظیر کے منہ سے پیالہ لگا دے۔ وہ ایسا ہی کرتی ہے۔ اس کے بعد شہزادے کی انفعالی بھی ختم ہوتی ہے اور وہ بدر منیر کو اپنے ہاتھ سے شراب پیش کرتا ہے۔ دونوں چند بار بادہ نوشی کرتے ہیں اور یوں ان کے درمیان حجابات کے مسلط شدہ پردے چاک ہو جاتے ہیں اور وہ جنس کے پراسرار بھید دریافت کرنے کی منزل سے گزرتے ہیں۔ شراب اور جنس کے ارتقا سے ان کے درمیان عشق کا نشہ مزید تیز ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد مثنوی میں وہ دونوں روایتی عشاق کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ہجر و فراق کی روایتی منزلوں، داستانی اذیتوں اور امتحان کے مراحل طے کرتے ہیں اور بالآخر ہمیشہ کے لیے مل جاتے ہیں۔

’بے نظیر‘ کے کردار میں میر حسن نے شہزادوں کی تمام عینی صفات کو جمع کر دیا ہے لیکن یہ سب کچھ محض نمائش ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری ”بے نظیر اگر کسی مغل بادشاہ کا بیٹا ہوتا تو علوم و فنون اور موسیقی و مصوری کے ساتھ ساتھ عسکری فنون سے بھی آشنا ہوتا۔ طاؤس و رباب کے ساتھ تلواریں و سناں سے بھی کھیلتا جانتا، بزم کے ساتھ رزم کا بھی امیر ہوتا اور کسی محبوب سے محبت کرتا تو محبوب کے حاصل کرنے میں تن من دھن کی بازی لگا دیتا مگر وہ دلی اور لکھنؤ کے دور زوال کی پیداوار ہے اور اس مجہول ماحول کا اثر اس پر صاف طور پر نمایاں

ہے۔ ”یہ ہی وجہ ہے کہ زندگی میں ”بے نظیر“ کا کردار میر حسن کی عطا کردہ تمام صفات عالیہ کی مکمل طور پر نفی کرتا ہے۔ زندگی میں پہلی بار جب اسے کنویں کی قید میں رہنا پڑتا ہے تو وہ بچوں کی طرح فریاد کرتا ہے۔ اس میں شہزادوں جیسا کوئی جوہر نہیں ملتا ہے۔ فعالیت، مہم جوئی، جہد آزمائی اور شہزادوں کی سی مثالی بلند حوصلگی کی جگہ اودھ کا یہ شہزادہ تنہائی میں اپنے آپ پہ دم کر لینے پر ہی قناعت کر لیتا ہے۔ یہ آصف الدولہ کے زمانہ سے پیدا ہونے والی اس عسکری مجبوری کا اثر ہے کہ جس کے نتیجے میں فرد دوسروں پر انحصار کی حکمت عملی اختیار کرتا ہے اور اپنی داخلی فعالیت کے جوہر سے عاری ہو جاتا ہے۔ ”بے نظیر“ پریوں کے اساطیری حسن کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ وہ پری سے زیادہ اپنی جنس کے حسن کا شیداء ہے۔ پری کے ہاں اس کو راگ، رقص، شراب، سامانِ قییش اور خود پری کے اساطیری وصل کی لذات حاصل ہیں مگر وہ پھر بھی پرستانی دنیا کی یکسانیت سے انسانی دنیا کی بوقلمونی کی طرف سفر کرنا چاہتا ہے۔ اسے انسانی تہذیب کی کشش کھینچتی ہے اور وہ شدید طور پر ناسٹالجک (Nostalgic) ہوتا جاتا ہے۔ پری اس ناسٹالجیا (Nostalgia) کا علاج کل کے گھوڑے کی شکل میں دریافت کرتی ہے اور یہ گھوڑا ”بے نظیر“ کے لیے انسانی دنیا سے رابطہ کی ایک علامت بن جاتا ہے اور پھر یہی گھوڑا اسے ”بدر منیر“ کے باغ میں لے جاتا ہے جہاں اس کے مثالی عشق کی ابتدا ہوتی ہے اور یہ عشق اسے اندھے کنوئیں کی لامتناہی ظلمتوں میں پہنچا دیتا ہے۔ اس طرح کل کا یہ گھوڑا اس کے لیے بہ یک وقت خیر و شر کی علامت بن جاتا ہے۔ اندھا کنواں باطن کی دنیا میں اترنے، امتحان کی منزلوں سے گزرنے اور ہمتی حاصل کرنے کی علامت ہے۔ ان منزلوں کے طے کرنے سے ”بے نظیر“ کا عشق مزید پختہ ہوتا ہے۔

کلاسیکی داستانوں کے کردار اخلاقی اور معاشرتی ضوابط سے ماوراء نظر آتے ہیں۔ داستان نویس ان کرداروں کو معاشرتی پابندیوں سے آزادی دلواتے ہیں۔ عشق و محبت، بوس و کنار، بدن سے پلٹنا، جنسی عمل میں مسرت حاصل کرنا اور بادہ نوشی کے سرور سے اس مسرت کو بڑھانا ایسے افعال ہیں کہ جو داستانوں کے متخیلہ میں بالعموم جاری رہتے ہیں۔ جس طرح غزل کی شاعری میں شاعر نا تمام خواہشوں، دبے ہوئے جذبات اور تمنائے وصل کی تکمیل اپنے متخیلہ میں کرتا ہے۔ یہی صورت داستان نویس کو بھی پیش آتی ہے۔ دونوں معاشرتی اور تہذیبی قدروں کے سامنے بے بس تھے۔ اس بے بسی، نا تمامی اور نایافت کے کرب سے ان کا متخیلہ ہی ان کو نجات دلواتا اور پرسکون کر سکتا ہے۔ یہ ان کا متخیلہ ہی تھا جو ان کو ہمہ وقت آزادی اور بغاوت پر ابھارتا تھا اور اس آزادی کی لذتوں سے ان کو شاد کام کرتا تھا۔

داستان نویس جنس کو اخلاقی گناہ کے تصور سے آزاد سمجھتے ہیں۔ اس مسئلے کا جائزہ لینے کے لیے جب ہم ”سحر البیان“ کے کرداروں کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ”نجم النساء“، ”بدر منیر“ اور ”ماہ رخ“ لکھنؤ کے اس جنسی کلچر کے کردار ہیں جس میں جنس گناہ کے تصور سے وابستہ نہ تھی بلکہ انسانی جسم کی تہذیب کے مترادف سمجھی جاتی تھی۔ فیض آباد کے گلی کو چے شجاع الدولہ کے دور ہی میں ارباب نشاط سے بھر گئے تھے۔ بعد ازاں یہ ہی سلسلہ لکھنؤ میں بھی جاری ہوا تھا۔ ارباب نشاط کی لاتعداد خواتین شاہی محلات کی زینت بن گئی تھیں، لہذا ان کے اثرات محل سراؤں میں بھی پہنچ گئے تھے۔ ”نجم النساء“، ”بدر منیر“ اور ”ماہ رخ“ کے کردار بھی اس جنسی کلچر سے محفوظ نہ

تھے۔ وہ بھی اپنے اپنے جسموں کی تہذیب کرنے میں قباحت نہ سمجھتی تھیں۔ کیا ایسا تو نہیں تھا کہ معاشرے میں عورت کے اندر بھی یہ خواہش اور آزادی پیدا ہو رہی تھی کہ اگر مرد کو جسمانی لذت کا حق حاصل ہے تو پھر عورت کی اس تہذیب میں عورت کو بھی یہ حق ملنا چاہیے۔ ”سحر البیان“ کے تینوں نسوانی کرداروں میں اس نوعیت کا کوئی کرائس (Crisis) موجود ہے۔

یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ جنسی لذت کے حصول کا یہ فطری حق کہیں میر حسن کا عطا کردہ تو نہیں ہے؟ خواتین کے شاد کام ہونے پر حسن کی طرف سے کسی رد عمل کا اظہار نہیں ہوتا ہے بلکہ یوں لگتا ہے کہ فطری خواہشات کی تکمیل پر جہاں مثنوی کے کردار مسرور ہوئے ہیں، وہاں حسن بھی سرور لیتے ہیں۔

”سحر البیان“ کے کرداروں کی جنسی روش کو نقادوں نے بالعموم بے راہروی اور کھل کھیلنے کے انداز سے تعبیر کیا ہے۔^{۷۱} ”سحر البیان“ کے مذکورہ بالا کرداروں کے اندر جھانکیں تو ان کے اندر جنسی آرزو مندی کی آوازیں سنائی دیتی ہیں مگر معاشرے کی اخلاقیات کے باعث یہ کردار خائف رہتے ہیں مگر جوں ہی ان کو کوئی موقع ملتا ہے وہ مردجہ اخلاقیات کو لپیٹ کر جنسی آرزو مندی کا سفر شروع کر دیتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ ان کے ہاں جنس، جنسی بیجا بات، جنسی اظہار اور جنسی عمل کی ساری منزلیں داستانی معمولات کے مطابق طے ہوتی چلی جاتی ہیں۔ چنانچہ صاف طور پر معلوم ہوتا ہے کہ اس داستانی روایت کا بھی حسن پر براہ راست گہرا اثر تھا۔ ”بدر منیر“ اور ”بے نظیر“ کی ملاقات اور مباشرت میں داستانوں کی یہ ہی روایت کار فرما ملتی ہے۔ میر حسن اور ان کا دور اس روایت کے اظہار میں نہ تو خوف زدہ تھا اور نہ ہی کوئی معذرت پیش کرتا تھا۔ جنس اور جنسی معاملات کی پیش کش کو فن اور تکنیک کا ایک ضروری جزو سمجھا جاتا تھا۔ ان کے نزدیک یہ بے راہروی نہ تھی اور نہ ہی اسے ”کھل کھیلنے“ کا اسلوب سمجھا گیا تھا۔

لکھنؤ کے مقابلہ میں سیاسی زوال کے سبب دلی میں ذات، انسان اور شہر کے آشوب لکھے جا رہے تھے۔ معاشرے کی تخلیقی توجہ کا مرکز وہ تباہی بن گئی تھی جس سے فرد کو اپنے مٹ جانے کا خوف لاحق تھا۔ ایسے ماحول میں وہ سکون و اطمینان، تہذیبی ٹھہراؤ اور استحکام موجود نہ تھا جو کسی طویل داستان یا مثنوی کے لیے نہایت ضروری ہے۔ دلی میں ٹکڑے ٹکڑے ہونے والی انسانی شخصیت نوچ گری کر سکتی تھی۔ ”شہر آشوب“ لکھ سکتی تھی مگر داستان سنانے کے لیے اس کے پاس نہ دماغ تھا نہ سکون اور نہ ہی سازگار حالات تھے۔ اس نوعیت کے تخلیقی کام کے لیے بہتر جگہ لکھنؤ ہی تھی جہاں معاشی اور تہذیبی استحکام، داخلی سطح پر ملک میں امن و سکون، عیش و نشاط اور بزم آرائی کی روایات کا تسلسل اس کام کے لیے بہترین محرک کا درجہ رکھتا تھا۔

یہ میر حسن ہی تھا کہ جس نے ”سحر البیان“ کی شکل میں منظوم داستان کے فن کو پہلی بار وقار بخشا اور ایک بڑی روایت کا آغاز کیا۔ اس نے منظوم داستان کے اجزائے ترکیبی کو تفکیک دے کر شمالی ہند میں پہلی بار ایک وسیع تناظر میں مثنوی لکھی۔ اس قسم کے تخلیقی کام کے لیے بہتر جگہ بھی لکھنؤ ہی تھی۔ دلی کا زوال یافتہ ماحول معاشی و تہذیبی بد حالی کا شکار تھا، مگر لکھنؤ کا معاشی اور تہذیبی استحکام اور داخلی سطح پر ملک میں عیش و نشاط کی روایت کا تسلسل اس کام کے لیے بہترین فضا کا درجہ رکھتا تھا۔

میر حسن کے عقب میں ”سحر البیان“ کے پائے اور معیار کا کوئی فن پارہ نہیں تھا۔ میر، مصحفی، محبت اور دیگر شعرا کی لکھی ہوئی مثنویاں محض منظوم داستانوں کا درجہ رکھتی تھیں۔ ان کی داخلی تشکیل اور بنت میں تہذیب و تمدن، معاشرت اور ثقافت کی تصویر کاری کے وہ شاہ کار موجود نہ تھے جو ”سحر البیان“ کی صورت میں تخلیق ہوئے۔ یہ میر حسن ہی تھا جس نے شمالی ہند میں پہلی بار مثنوی کی صنف کو مجتمع کر کے ایک معیاری مثنوی تصنیف کی۔ ”سحر البیان“ کے مصنف کی تخلیقی ذہانت اور تہذیب و معاشرت سے محبت کے جذبے نے لکھنؤ کے دور عروج کے لازوال ثقافتی مرقع محفوظ کر دیے ہیں۔ میر حسن کے ہاں نہ صرف کہانی، پلاٹ، کردار نگاری اور جذبات نگاری پر توجہ ہے بلکہ اس کے ہاں داستان کی شکل میں ایک پورا عہد جاگتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور یہ کسی عہد ساز شاعر ہی کا کام ہو سکتا ہے۔

غلام ہمدانی مصحفی

(۱۸۲۴ء-۱۷۴۸ء)

غلام ہمدانی مصحفی (۱۷۴۸ء/ ۱۱۶۱ھ) میں احمد شاہ بادشاہ کے پہلے سن جلوس میں امر وہہ کے نواحی موضع اکبر پور میں پیدا ہوا۔ اس کا معصوم بچپن اکبر پور کی گلیوں میں کھیلتے کودتے گزرا۔ غلام ہمدانی کے بچپن اور لڑکپن کو یہ خبر ہی نہ ہو سکی ہوگی کہ شاہجہاں اور اورنگ زیب کے تخت پر بیٹھا ہوا احمد شاہ بادشاہ محض نام کا بادشاہ تھا۔ سلطنت کے امور جاوید خاں خواجہ سر اور اودھم بائی کے سپرد تھے۔ غلام ہمدانی کے بچپن کو یہ معلوم ہی نہ ہوا ہوگا کہ احمد شاہ بادشاہ کو اس کے باغ میں کھول کر دیا گیا ہے۔ (۱۷۵۳ء/ ۱۱۶۷ھ) اور پھر یہ خبر بھی اکبر پور کے لڑکے غلام ہمدانی کو نہ پہنچ سکی ہوگی کہ دلی کا بادشاہ عالمگیر ثانی کو ٹلہ فیروز شاہ میں عماد الملک کی سازش سے قتل ہو گیا ہے اور اس کی لاش دن بھر تنگی زمین پر رسوائی کے عالم میں پڑی رہی ہے۔^{۱۸} دلی سے دور رہتے ہوئے غلام ہمدانی، ابدالی کی سپاہ کے ہاتھوں لٹتے ہوئے گھروں، جلتے ہوئے مکانوں، قتل ہوتے ہوئے انسانوں اور عزت سے محروم ہو کر چیختی اور فریاد کرتی عورتوں کی آوازیں بھی نہ سن سکا۔ غلام ہمدانی وہ دردناک مناظر بھی نہ دیکھ سکا جب دلی کا پرانا شہر کسی گری ہوئی منقش دیوار کی طرح نظر آتا تھا۔ جہاں تک نظر جاتی تھی مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ گھرایے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہوتی تھی۔^{۱۹} اسے یہ بھی پتہ نہ تھا کہ دلی سے دور اودھ نام کی ایک ریاست میں معاشی خوش حالی، استحکام اور امن و امان کے سبب وہاں اہل فن اور اہل نشاط کا بڑا مرکز بن رہا ہے اور نہ ہی یہ معلوم تھا کہ جنوب سے ابھر کر شمال کی طرف بڑھتی ہوئی مرہٹہ طاقت دلی پر قبضہ کے خواب دیکھ رہی ہے۔ ہندوستان کے مشرقی اور مغربی ساحلوں سے غیر ملکی طاقتوں کے قدم مسلسل آگے بڑھ رہے ہیں۔ انگریز بنگال پر قابض ہو چکے ہیں اور پرتگیزی ہندوستانی سمندروں پر راج کر رہے ہیں۔ یہ ساری باتیں معلوم ہونے کے لیے ابھی ایک لمبا عرصہ باقی تھا جس کے لیے غلام ہمدانی کو ابھی انتظار کرنا تھا۔ ہمارے ممدوح کی جوانی کا آغاز امر وہہ ہی کے علاقے میں ہوا۔ یہیں سازگار ادبی ماحول اور احباب کی رفاقت کی بدولت اس کے اندر فکر و خیال نے لپکنے لگی اور

بالآخر سخن سازی کے شوق میں اس کے اندر کا چھپا ہوا مصحفی جاگ اٹھا۔ جوان ہونے پر اسے روزگار کی تلاش ہوئی۔ اس نے شاعری کو پیشہ بنانے کا عزم کیا اور سخن گری کی مہم پہ چل پڑا۔ قدر شناس امر اور درباروں کے قصے سن کر وہ پہلے آنولہ جا پہنچا۔ (۱۷۷۱-۷۲ء / ۱۱۸۵ھ) اور یہاں سے نانڈہ کا سفر کیا۔ اس مقام پر نواب محمد یار خان امیر کے دربار سے منسلک ہوا۔ شعرا سے صحبتیں رہیں۔ قائم چاند پوری سے یہیں دوستانہ تعلقات قائم ہوئے مگر یہ محفل سخن معرکہ سکر تال میں ضابطہ خان کی شکست (ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ / فروری ۱۷۷۲ء) کے بعد اجڑ گئی۔^{۲۰} مہم جو مصحفی کی نوجوانی اسے کشاں کشاں لکھنؤ لے گئی جہاں شجاع الدولہ کی قدردانی سے شعرائے دلی اودھ کا رخ کر رہے تھے۔ مصحفی بھی اسی امید پر وہاں جا پہنچا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جب ہمارے مدوح کی شعری حیثیت مسلمہ نہ تھی۔ شاید اسی لیے کوئی مناسب موقع نہ مل سکا اور وہ مایوس ہوا۔ ۶۳-۶۴ء / ۱۷۷۳-۷۴ھ کے اوائل میں نہ جانے کس امید پر دلی کے خرابہ میں آکر آباد ہوا۔^{۲۱} عمر پچیس برس ہو چکی تھی، اسی شہر میں تیس برس کی عمر میں تحصیل علم کے مراحل طے کئے۔^{۲۲} ممکن ہے اس کو علم کا شوق ہی دلی لے آیا ہو۔

مصحفی دلی میں اس وقت پہنچا تھا جب گلشن دلی میں خزاں کا عمل زور و شور سے جاری تھا۔

اے مصحفی اس کا کروں مذکور کہاں تک

ہے صاف تو یہ گلشن دلی میں خزاں ہے

دلی کا شہنشاہ عالم ثانی انتہائی بے بسی کی حالت میں مختلف طاقت ور امرا کے ہاتھوں کھپلی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو چکا تھا۔ مختلف ادوار میں مرزا نجف خان، افراسیاب خان، مرزا شفیع اور سندھیا طاقت پر قابض رہے اور دلی کا شہنشاہ اپنے ناتمام، کھوکھلے اور نمائشی اقتدار کے ساتھ تخت پر متمکن نظر آتا رہا۔ شہر دلی کے زوال، شکست و ریخت اور تباہی و بربادی کی بے شمار تصویریں مصحفی کی شاعری میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

دلی میں مصحفی نے اپنے ذوق و شوق اور مقامی شعرا سے رابطہ اور تعلقات قائم کرنے کے واسطے اپنے گھر پر ایک محفل مشاعرہ کی بنیاد رکھی تھی جس میں شہر کے سرکردہ شعرا کے ساتھ نئے شاعر بھی شرکت کرتے تھے۔ مصحفی کا گھر ادبی سرگرمیوں کا مرکز بن گیا تھا۔ دلی میں ان کو درد سے عقیدت رہی۔ وہ ان کی محفل غنا میں شریک ہوتے تھے۔ مرزا مظہر کی خدمت میں نیاز حاصل تھے اور اور میر سے ملاقاتیں رہتی تھیں۔ دلی کی ادبی تاریخ میں یہ تازہ گوئی کا دور تھا۔ شعر کی سادگی، ندرت معنی، واردات قلبی، عشق و حسن اور سوز و گداز کی لامتناہی کیفیات سے اردو شاعر کا نیا منظر بن رہا تھا۔ مصحفی نے اس نئی ادبی روایت سے بہت کچھ سیکھا اور اپنے دور کے بڑے شعرا سے تخلیقی سطح پر مستفیض ہوئے۔ اسی زمانہ میں ان کی شاعری میں رنگ دہلی کی نمود ہوئی اور یہ رنگ ان کی مستقل شناخت بن گیا۔

دلی سے مصحفی کو عشق تھا مگر حالات کی مجبوری نے ان کو دیگر شعرا کی طرح اس شہر سے ہجرت کرنے کی طرف مائل کیا۔ لکھنؤ کی خوش حالی اور تہذیبی ترقی کی خبریں سن کر بالآخر ۸۳ء / ۱۱۹۸ھ میں ان کی مہم جوئی ان کو لکھنؤ لے گئی۔ اسی سن میں شاہ عالم کے جانشین مرزا جہاں دار شاہ بھی افراسیاب خاں کے ستم سے تنگ آکر لکھنؤ پہنچے

تھے۔^{۲۳} اس وقت شجاع الدولہ کے انتقال کو تقریباً نو برس گزر چکے تھے۔ آصف الدولہ کی سرپرستی اور دل چسپی سے لکھنؤ کی نئی محفل پر شباب ہو رہی تھی۔ چند برس پیشتر تک لکھنؤ وہی شہر تھا جسے شجاع الدولہ کے زمانے میں میر حسن پہلی بار دیکھ کر پریشان ہو گئے تھے مگر آصف الدولہ کا لکھنؤ تبدیل شدہ شہر تھا۔ بقول محمد احد علی:

”لکھنؤ جو چند دیہات کے مجموعہ سے زیادہ نہ تھا۔ جس میں خرابے اور زمین شور کے سوا کسی طرف کچھ نظر نہ آتا تھا، بنجر بیڑ زمین، اونچے فیکرے، گہرے گہرے نالے ہر طرف دکھائی دیتے تھے۔ کہیں جھاڑیوں جھنکار یوں سے جنگل کا سماں..... کہیں پھوس کے چھپروں اور کچے مکانوں سے گاؤں کی کیفیت..... چند ہی دن کی مدت میں ایک اچھا خاصا شہر بن گیا تھا۔ ہر طرف آبادی ہو گئی۔ بازار لگ گئے۔ گنج بن گئے۔ سڑکیں نکل گئیں اور گلی کوچے میں کینچن برسنے لگا۔ بڑی بڑی کوٹھیاں اور محل سرائیں بنیں۔ باغ باغیچے لگے۔ پھلواریاں آراستہ ہوئیں۔ امام باڑے بنے۔ مسجدیں تعمیر ہوئیں اور ہر طرف چہل پہل ہو گئی۔“^{۲۴}

لکھنؤ کے اسی پر شباب دور میں مصحفی لکھنؤ پہنچے تھے۔ ابتدائی طور پر لکھنؤ میں ان کو شدید مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔ معاشی صورت حال نہ بننے پر ایک قافلہ کے ساتھ دلی واپسی کا عزم کر لیا مگر مرزا محمد حسن قنیت کی ہمدردی اور اعانت کے سبب ان کا لکھنؤ میں قیام کرنا ممکن ہو سکا۔^{۲۵} مگر معاشی پریشانیوں کے باعث نالاں رہے۔ ابتدائی برسوں میں وہ لکھنؤ سے اکھڑے اکھڑے نظر آتے ہیں۔ ناقدر دانی کا احساس شدت سے پریشان کرتا ہے، اس کے مقابلہ میں وہ دلی کے خرابے کو برابریاد کرتے رہتے ہیں:

کیا لکھنؤ کو چھوڑتے لگتا ہے مصحفی
جب ہم نے دلی شہر سا گلزار تج دیا

اے دائے شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں یہ لکھنؤ کی خلقت
اے دائے یہ کیا کیا خدایا تو نے

قیام لکھنؤ کے ابتدائی برسوں میں اپنی حیثیت، مقام و مرتبہ منوانے کے لیے ہمارے ممدوح شاعر کو سخت محنت اور صبر و تحمل سے کام لینا پڑا۔ پرانے شعرا ان کے رستے میں حائل تھے۔ ان کے مقابلہ میں مقام بنانا آسان نہ تھا لیکن ان کی محنت رنگ لائی اور مصحفی کو لکھنؤ میں قبولیت کا درجہ حاصل ہونے لگا۔ معاش کے لیے وہ قیام لکھنؤ کے دور ان میں اول تا آخر امرا کے مرہون منت رہے۔ مصحفی کے ممدوحین میں بڑے بڑے امرا کے نام ملتے ہیں۔ اس طویل فہرست میں میر تقی خان، مرزا سلیمان شکوہ، مرزا مینڈھو، مرزا محمد تقی ہوس، کلب علی خان، مہدی علی

خان، آفریں علی اور سرفراز الدولہ حسن رضا خان شامل ہیں۔

لکھنؤ میں مصحفی کی زندگی بہت کم پر سکون گزری۔ ادبی محاذ پر ان کو کئی معرکہ آرائیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ان میں سب سے اہم معرکہ انشا کے ساتھ پیش آیا۔ لکھنؤ کے سازشی ماحول میں سازشیں صرف دربار کے اندر ہی نہیں ہوتی تھیں پورے معاشرے میں پھیلی ہوئی تھیں۔ مصحفی دربار داری اور سازش کے فن سے واقف معلوم نہیں ہوتے۔ اپنی فطری سادگی کے باعث ان کو بڑے مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ انشا کے ساتھ جو معرکہ پیش آیا اس میں مصحفی، انشا کی تیزی، درباری فنون پر عبور اور اس کی سازش کا مقابلہ کرنے سے قاصر رہے مگر شاعری کے میدان میں انہوں نے فنی طاقت کا بہت اچھا مظاہرہ کیا۔ مصحفی و انشا کا معرکہ سلیمان شکوہ کے دربار سے ۹۵-۹۴ء / ۱۲۰۹ھ میں شروع ہوا۔ اگلے برس اس میں تیزی آئی اور ۹۷-۹۶ء / ۱۲۱۱ھ میں اس کا اختتام ہوا۔^{۲۶} شائد یہ معرکہ مزید طول پکڑتا مگر آصف الدولہ کے حکم سے انشا کو لکھنؤ سے نکلنا پڑا۔ اس لیے یہ محاذ خاموش ہو گیا تھا۔^{۲۷} اس معرکہ کو یادگار بنانے میں مصحفی اور انشا کے شاگردوں نے سرگرمیاں دکھائی تھیں جس سے معرکہ کا دائرہ وسیع ہو گیا تھا۔

مصحفی کے اشعار کی داخلی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے زندگی مفلسی میں بسر کی۔ امراسے تعلق کے باوجود انہیں معاش کی ہمیشہ شکایت رہی کیوں کہ امرائے لکھنؤ تنخواہ دینے میں غفلت کرتے رہے۔ اسی لیے بعض اوقات وہ نہ صرف امراسے بلکہ فن شاعری سے بھی باغی ہو جاتے تھے۔ جیسا کہ ”ریاض الفصحا“ کے دیباچہ میں کہا کہ میں شعر و شاعری اور امیروں سے ملاقات پر تبرا کرتا ہوں اور ان سے بھاگتا ہوں۔^{۲۸} عمر بھر کی جدوجہد اور کش مکش حیات سے تھک ہار کے ۱۸۲۰ء / ۱۲۳۰ھ میں ان کا انتقال ہو گیا اور اس کے ساتھ لکھنؤ میں شاعری کا ایک باب ختم ہو گیا۔

قائم چاند پوری کی طرح مصحفی بھی ”آب حیات“ کے ستم زدگان میں شامل ہیں۔ ۱۸۸۰ء میں ”آب حیات“ کی اشاعت ہوئی تو اس میں مصحفی کو استاد شاعر تو تسلیم کیا گیا تھا مگر ساتھ ہی یہ بھی کہہ دیا گیا تھا کہ ان کی غزلوں میں سب رنگوں کے شعر ہوتے ہیں۔ کسی طرز خاص کی خصوصیت نہیں۔^{۲۹} مصحفی کے بارے میں بنائی گئی اس رائے کا طلسم طویل عرصہ تک برقرار رہا۔ [بلکہ یہ کہنا صحیح ہو گا کہ آزاد کے قائم کردہ طلسم کی گونج آج تک ادبی فضا میں سنی جاتی ہے۔] اور اردو کے نقاد آنکھیں بند کیے اس گونج کے طلسم میں اسیر ہوتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی کے ربع دوم میں جا کر اردو کے جدید نقادوں نے آزاد کی آرا سے متاثر ہوئے بغیر مصحفی کے بارے میں تنقیدی مقالات پیش کیے۔ فراق، مجنوں اور ڈاکٹر سید عبداللہ کے پر مغز مقالات اور ”نگار“ کے مصحفی نمبر کی اشاعت سے کلام مصحفی کے بارے میں آزاد کے تعصبات کا کافی حد تک ازالہ ممکن ہوا اور بحیثیت شاعر مصحفی کی انفرادیت کا تعین ہو سکا۔ اس سلسلہ میں فراق کے مقالہ میں نہایت تفصیل سے مصحفی کے شعری کردار اور ان کے منفرد طرز کلام کو اجاگر کیا گیا تھا۔ اس کے بعد بیسویں صدی کے ربع سوم میں اردو کے نقاد یہ بات سوچنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ اگر مصحفی کی شاعری کا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے تو وہ شاعر کی حیثیت سے کیوں کر زندہ ہے؟ ہم یہ بات

اچھی طرح جانتے ہیں کہ کوئی بھی شاعر قدما کی محض پیروی اور معاصرین کی تقلید کرنے سے جو شاعری کرتا ہے اس میں زندہ رہنے کا امکان نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ پیروی یا تقلید بہ ذات خود اپنی ذات کی نفی کے مترادف ہے اور نفی ذات کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر اپنے انفرادی وجود کی شناخت اور اظہار کے بغیر زندہ رہنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایسے تمام شعری تجربات کا انجام ہمیشہ ایک جیسا ہی ہوتا ہے اور وہ ہے جلد یا بہ دیر شاعر کے مقام و مرتبہ کا زوال اور اس کی موت۔ کیوں کہ پیروی یا تقلید ایک لا حاصل فعل ہے۔ لیکن اس کی ایک دوسری صورت بھی ہے۔ اس صورت میں اگر کوئی شاعر اپنے عہد یا قدما کی روایت سے متاثر ہو کر کوئی شعری تجربہ کرتا ہے اور یہ تجربہ نہ صرف اس کے اپنے عہد میں بلکہ آنے والے ادوار میں بھی زندہ رہتا ہے تو اس کا صاف طور پر یہ مطلب ہے کہ اس شعری تجربہ میں کوئی نہ کوئی ایسا عنصر یا جوہر ضرور موجود ہے جو اسے طویل عرصہ تک زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اس جوہر کی تلاش اور دریافت سے اس شاعر کے زندہ رہنے کا ثبوت مل سکتا ہے اور اس مقام پر ہم یہ بات یقینی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ شعری روایت کی تشکیل میں شاعر نے اپنے انفرادی تجربہ کو بھی شامل کیا ہو گا ورنہ اس کا زندہ رہنا محال ہوتا۔

شعرا کے بارے میں مطالعہ کرتے ہوئے ہم عام طور پر اس بات کا بھی مشاہدہ کرتے ہیں کہ بہت سے شاعر اپنی زندگی میں مقبولیت حاصل کر لیتے ہیں لیکن جوں ہی وہ دنیا سے کوچ کرتے ہیں ان کی مقبولیت کا گراف تیزی سے گرنے لگتا ہے۔ ان کی مادی موت کے ساتھ ہی ان کی ادبی موت کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ایسے شعرا اپنی طرف سے روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتے بلکہ وہ پہلے سے موجود مقبول مضامین اور خیالات کو پیش کرتے ہیں۔ وہ کوئی ایسا شعری نقش نہیں بناتے جو ان کے کسی منفرد تجربہ کی شناخت قرار پاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے شعرا کسی منفرد شناخت کے بغیر اپنے دور میں یا آنے والے ادوار میں زندہ نہیں رہ سکتے ہیں۔ ہاں البتہ ان کا نام تاریخ کے بھولے بسرے اور اراق میں کہیں گم نام پڑا ہوا ضرور مل جائے گا۔

مصحفی کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے ہمیں خاص طور پر یہ دیکھنا ہوگا کہ طویل مدت سے عائد ہونے والے پیروی کے تمام ترازمات کے باوجود وہ کیوں کر زندہ ہے؟ اگر وہ محض پیروی کرنے والا شاعر تھا تو اس کی جسمانی موت کے ساتھ ہی اس کی ادبی موت کیوں واقع نہیں ہوئی؟ آزاد جیسے ثقہ نقاد کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید دور کے نقاد اس کے فن کے معترف ہیں۔ آخر وہ کون سی ایسی قوت ہے جو مصحفی کو دو سو برس کے طویل عرصہ میں ہر دور میں مسلسل زندہ رکھے ہوئے ہے؟ اس کے ہم عصر شعرا مثلاً جرأت، انشا اور نکلین کا قد مصحفی کے مقابلہ میں چھوٹا نظر آتا ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ یہ ساری باتیں اور یہ سارے سوال ہمارے سامنے ایک مشکل صورت حال پیدا کر دیتے ہیں اور ہم یہ بات سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ مصحفی کا شعری وجود گزشتہ دو صدیوں سے کیوں کر برقرار رہ سکا ہے۔

مصحفی کی شاعری کا وجود دبستان دہلی کی ادبی و تہذیبی روایات سے اٹھا تھا۔ اپنے قیام دہلی (۱۷۸۳-۱۷۶۳ء / ۱۱۹۸-۱۱۷۷ھ) کے دوران میں وہ میر، سودا، درد اور سوز کی آوازوں سے متاثر رہے مگر یہ آوازیں خود ان کی آواز

کے مدہم اسلوب، سبک رنگوں اور دھیمی لے کاری میں ڈھل کر مصحفی کے اپنے رنگ کی نمائندہ بن گئیں۔ ان کی آواز میں اپنے منفرد دھیمے رنگ کے ساتھ ہم عصر آوازوں کے رنگ بہ یک وقت چمکتے ہیں۔ روایت سے مستفیض ہو کر اپنے عہد کو زندہ کرنے کا شعور مصحفی سے زیادہ کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتا۔ حقیقت یہ ہے کہ مصحفی نے ماضی کی روایات کو اپنی تاریخی بصیرت سے ایک نئے رشتے میں مربوط کر دیا تھا۔ اس نئے ربط اور رشتے میں ہی اس کی انفرادیت پوشیدہ ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اس پر کسی بڑے شاعر کا سایا موجود ہے۔ لیکن ہم جب ذرا غور کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس سائے کو ایک نئی شکل و صورت عطا کی گئی ہے۔ اور اس نئی شکل و صورت کے بنانے سے شاعر کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔ مصحفی کے ہاں انتہائی انفرادیت کا تصور نہیں ہے۔ وہ ایسے شاعر ہیں جو اپنے عہد اور ماضی کے تجربات کو لے کر اپنی ذات سے ہم آہنگ کرتے ہیں اور ہم آہنگی کا یہ عمل ان کی انفرادیت ظاہر کرتا ہے۔ مصحفی کے بارے میں یہ کہنا غلط ہے کہ وہ ماضی کے شعرا کی پیروی کرتے ہیں۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ وہ محض پیروی یا تقلید کے قائل نہیں ہیں۔ اتنا بڑا شاعر بھلا پیروی پر انحصار کر کے کیسے زندہ رہ سکتا ہے۔ بات یہ ہے کہ مصحفی اپنے تاریخی شعور اور بصیرت کی بدولت ماضی اور حال کی شعری روایات کو اپنی ذات میں جذب کر کے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ ہم آہنگی کے عمل سے گزرتے ہوئے ان کی شاعری میں ان کی ذات کے منفرد آہنگ کی آمیزش ہو جاتی ہے اور یوں ایک نئی شعری تشکیل وجود میں آ جاتی ہے جس میں ماضی کی بازگشتیں بھی ہیں اور خود مصحفی کے معتدل رنگوں کی انفرادیت بھی موجود ہے۔ مطالعہ مصحفی میں اس طریق کار کو سمجھ کر ہم مصحفی کے زیادہ قریب ہوتے ہیں۔ اس میں روایات کے عمل اور انفرادیت کی شناخت کو محسوس کرتے ہیں:

معذور مجھے رکھو تم اسے قافلہ باشاں
مانندِ جرس دل مرا لبریزِ فغان تھا
پایا نہ تجھے مصحفی میں صبح کے ہوتے
اے سوختہ جاں کیا تو چراغِ سحری تھا

مصحفی آج تو قیامت ہے
دل کو یہ اضطراب کس دن تھا

جس کے نہ لگا زخم تری کج نظری کا
کیا ہووے علم اس کو خراشِ جگری کا

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم
ترے دل میں تو بہت کامِ رفو کا نکلا

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
مرے پہلو میں رات جا کر وہ
شب جو دل دو دو ہاتھ اچھلتا تھا
جس کو ہم روز ہجر سمجھے تھے
مصطفیٰ شب جو چپ تو بیٹھا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
ماہ تھا یا ہلال تھا کیا تھا
وجد تھا یا وہ حال تھا کیا تھا
ماہ تھا یا وہ سال تھا کیا تھا
کیا تجھے کچھ ملا تھا کیا تھا

یادِ ایام بے قراری دل
رہ گئے ہم سوتے ہی افسوس ہے
وہ بھی یارب عجب زمانہ تھا
قافلہ صبح سفر کر گیا

مصطفیٰ عشق کی وادی میں سمجھ کر جانا
داغِ فراقِ لالہ رخاں دل میں رہ گیا
ہے یہاں کس کو دماغِ انجمنِ آرائی کا
جس نالہ بلبل کی فغاں صبح سے ہے
آدمی جائے ہے اس راہ میں اکثر مارا
اتنا نشانِ قافلہ منزل میں رہ گیا
اپنے رہنے کو مکاں چاہیے تنہائی کا
بارغ سے نکلتے گل ہو گئی رخصت شائد

مصطفیٰ نے دلی کی ادبی روایات سے شاعری کا ایک ایسا موثر اور متوازن شعری نقش تشکیل دیا جس میں نہ میر جیسی داخلیت ہے اور نہ ہی اس کی گریہ زاری کی اکتادہ دینے والی یکسانیت اور تکرار جو ایک حد تک تو نہایت گہرا اثر چھوڑتی ہے مگر اس کے بعد بارِ خاطر ہونے لگتی ہے۔ مصطفیٰ کے ہاں سودا کی طبیعت کا وہ زور بیان بھی نہیں کہ جو اٹھارہویں صدی کے اس بڑے شاعر کی علامت تو تھا مگر خالص شاعری کی ضرورت نہیں ہے اور نہ ہی ان کے ہاں سودا کی وہ خارجیت ہے جو اکثر حالتوں میں بے روح ہے۔ سودا کے فکر کی پرواز تو بلند ہے مگر اکثر حالتوں میں شاعری کے حقیقی عناصر سے محروم ملتی ہے۔ سودا جو اپنے دور کا ملک الشعراء ہے، وہ اپنے دور کے معیارات کے اعتبار سے بڑا شاعر تھا مگر شاعری کے بدلتے ہوئے مفاہیم اور معنویت کے سبب اس کی حیثیت کم زور نظر آتی ہے جب کہ میر بدستور ایک بڑا تخلیقی شاعر مانا جاتا ہے اور مصطفیٰ آج کے دور میں بھی زندہ ہے جب کہ شعری تنقید کے پیمانے بدل چکے ہیں۔ مصطفیٰ کو جس چیز نے زندہ رکھا ہے، اس کا تعلق خالص شاعری کے معیارات سے ہے جو کبھی بھی متروک نہیں ہوتے۔ وہ زبان و بیان اور محاورے کے کمالات سے واقف تھے۔ ان کی توجہ شعری لسانیات پر ضرور رہی مگر وہ جانتے تھے کہ محض زبان و بیان کی شاعری کسی شاعر کو اس کے اپنے عہد سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ اس کے سبب سے وہ اپنے عہد ہی میں محصور ہو جاتا ہے مگر جذبات، احساسات اور قلبی واردات کی شاعری زندہ رہتی ہے۔ دلی میں رہتے ہوئے مصطفیٰ نے اسی طرز کی شاعری کو اختیار کیا۔

مصطفیٰ نے دلی کی داخلیت کو معتدل رنگ دیے۔ اس داخلیت کی گراں باری کو سبک رنگوں سے ہم کنار

کیا۔ میر اور درد جیسے داخلیت پسند شعرا کو پڑھتے پڑھتے مصحفی سے ہم کلام ہو کر یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم گھٹن یا جس کی کیفیت سے باہر نکل آئے ہیں اور ایک معتدل اور متوازن شعری منطقہ میں سانس لینے لگے ہیں۔ اسی مخصوص کیفیت کا نام رنگ مصحفی ہے اور یہ ہی ان کا انفرادی رنگ ہے۔ اس رنگ کو دیکھ کر یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ مصحفی کی شاعری میں انفرادی رنگ غائب ہے۔

مصحفی نے دلی کی شعری روایت میں خارجی رنگوں کو بھی اپنایا مگر اس کے بنائے ہوئے خارجی رنگوں میں سوز جیسا عامیانہ پن نہیں ہے۔ مصحفی کے جمالیاتی طرز احساس کی کیفیتوں نے خارجی عناصر کی شاعری میں جذبہ اور احساس کی جمالیاتی وارداتوں کا اضافہ کیا ہے جس سے شعری منظر خوش گوار اور کیفیت نواز بن جاتا ہے۔ یہ آراستگی ان کی قبولیت کا سبب بھی بنی۔ لکھنؤ میں جانے کے بعد بھی یہ طرز شاعری ان کی انفرادیت کی پہچان رہا۔ مصحفی کا یہ رنگ دلی اور لکھنؤ کی مجموعی روایت میں ان کو ایک منفرد مقام بخشا ہے۔ مصحفی نے دلی کی بے رحم داخلیت کو سرور خارجیت کے رنگوں سے متعارف کرایا۔ دلی کے پر تمازت سیاسی منظر میں مصحفی کی شاعری ایک نخلستان کی طرح نظر آتی ہے:

سعد سے ترے شعلے یوں حسن کے اٹھتے ہیں
ہاتھوں میں ترے گویا مہتابی دستی ہے

اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے
مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

اس گل کو میں اس ادا سے دیکھا
شبم کا گلے میں پیرہن تھا

آتا ہے دید میں بدن اس گل کا بے حجاب
چپاں ہے جس پہ نیمہ شبم کی یک تہی

آتے ہی بہار اس نے پوشاک گلابی کی
پھر شکل نظر آئی یاں خون خرابی کی

پانی میں نگاریں کفِ پا اور بھی چکا
بھیکے سے ترا رنگِ حنا اور بھی چکا

جوں جوں کہ پڑیں منہ پر ترے مینہ کی بوندیں
جوں لالہ تر حسن ترا اور بھی چمکا

نمود رنگ گل یوں غنچہ سوسن کی تہ میں ہے
شراب سرخ دیوے جلوہ جوں اودی گلابی سے

قہر ہے اک تو ان کڑوں کی صدا
تس پہ پھر پاؤں کا بھی تھپکانا

شب مہتاب میں کیا کیا سے ہم کو دکھاتا ہے
بکھڑنا چاند سے چہرے پہ اس زلف پریشاں کا

مصطفیٰ کی شاعری کا پہلا دور قیام دلی (۱۷۸۴-۱۷۹۳ء / ۱۱۹۸-۱۱۷۷ھ) کے ثمرات کا نتیجہ تھا۔ یہ دور دلی سے ہجرت ۱۷۸۴ء / ۱۱۹۸ھ کے بعد ختم ہو جاتا ہے۔ اسی سن میں مصطفیٰ لکھنؤ پہنچے جہاں وہ تادم آخر مقیم رہے۔ ان کی شاعری اور دوسرا تخلیقی کام تقریباً نوے فی صد حصہ وہیں مکمل ہوا۔ اس طرح قیام لکھنؤ ان کی زندگی کا زرخیز ترین دور تھا۔ یہیں پر مقامی اثرات کے باعث ان کی شاعری میں بعض تبدیلیاں واقع ہوئیں جن کا ذکر ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

مصطفیٰ کے دور کا لکھنؤ، دلی کے مقابلہ میں ایک نئے تہذیبی نقشے کو پیش کر رہا تھا۔ حزن و ملال، فاقہ کشی، مفلسی، بد امنی اور تاریخ کے الم ناک حادثات سے زخم خوردہ دلی اب بہت پیچھے رہ گئی تھی۔ برباد شدہ محلوں، جلے ہوئے مکانوں، اجڑے ہوئے باغوں اور تباہ حال انسانوں کا وہ شہر اب مصطفیٰ پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ لکھنؤ مصطفیٰ کے لیے ایک بالکل نئی تجربہ گاہ تھی جہاں انسان اور انسانی تہذیب کا ایک نیا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ تہذیب کا یہ ہی کھیل ان کی شاعری کو ایک نئی شکل و صورت بخشنے والا تھا مگر اس وقت مصطفیٰ کو کسی بات کا بھی اندازہ نہ تھا۔ وہ لکھنؤ شہر کے نئے ماحول میں ایک نووارد اجنبی تھا جو اپنا ماضی پیچھے چھوڑ آیا تھا اور اب بے کسی اور بے حالی کی کیفیت میں تھا۔ مصطفیٰ کے سامنے عیش و نشاط اور کیف و انبساط سے سرشار لکھنؤ کا وہ معاشرہ تھا جس کے امر اپنی خوش حالی اور عملی زندگی کی مجہولیت کے باعث اپنی تمام تر توجہ زندگی کی نشاطیہ کیفیات پر مرکوز کیے بیٹھے تھے۔ حسن و شباب کے مناظر کی کثرت تھی۔ پورا شہر نگار خانہ بن رہا تھا۔ ایسے معاشرے اور ماحول میں کوئی فکری نظام بھی موجود نہ تھا۔ اس لیے لکھنؤ کی تہذیب اندر کی دنیا سے تعلق نہ رکھتی تھی۔ یہ تہذیب بصیرت سے دور رہی مگر بصارت کی دنیاؤں کے بے مثال منظر تخلیق کرتی رہی۔ میر حسن کی ”سحر البیان“ ان دنیاؤں کا پہلا لازوال مرقع تھا۔

لکھنو جیسے ماحول میں مصحفی کے پہنچنے سے قبل ہی آتش، جرات اور حسرت جیسے شعرا کا خارجی رنگ جم چکا تھا۔ اس دور میں اردو شاعری داخلی دنیا سے نکل کر خارجی دنیا کا سفر کرنے لگی تھی۔ سب سے بڑی تبدیلی یہ تھی کہ دلی کی ”نالے کی شاعری“ کی جگہ ”تیغ اور بھالے کی شاعری“ فروغ پا رہی تھی۔ شعرا کی توجہ قلب سے ہٹ کر نفسی واردات کی طرف منتقل ہو چکی تھی۔ اب انسان، حیات اور کائنات کے مظاہر پر غور و فکر کا دور ختم ہو چکا تھا۔ زندگی کی وقتی راحتیں انسان کو مکمل طور پر مسحور کر چکی تھیں۔ اب ان راحتوں کے چھوٹے چھوٹے وقتی تجربات سے لکھنو کی شاعری کا نیا رنگ قائم ہو رہا تھا جس سے یہ شاعری عام قسم کے تجربات تک محدود ہو رہی تھی۔ ایسے شعری ماحول میں کسی نو وارد شاعر کے لیے دو ہی صورتیں نظر آتی تھیں۔ اول یہ کہ وہ اپنے اصل اور روایتی رنگ پر قائم رہے اور اسی شعری روایت کو آگے بڑھاتا رہے اور مقامی شعری رنگ کو کوئی اہمیت نہ دے۔ جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنو پہنچنے کے بعد میر اپنے اسلوب پر قائم رہے اور عمر کے باقی ایام میں اپنے روایتی انداز کو اختیار کیے رہے۔ دوسری صورت یہ تھی کہ نو وارد شاعر نے ادبی ماحول کو نظر انداز نہ کرے کیوں کہ اپنے قدم جمانے کے لیے مقامی روایت کو استعمال کرنا بھی ضروری تھا۔ اس کے بغیر مقبولیت کا حاصل ہونا دشوار تھا۔ میر جیسے خالص (Original) اور اپنا پسند شاعر کا ایسے حالات سے سمجھوتہ کرنا دشوار ہی نہیں بالکل ناممکن تھا۔ وہ اپنی تخلیقی ذات کی انانیت سے کسی قسم کا انحراف کرنا قبول نہ کر سکتے تھے۔ ایسا کرنے کا مطلب ان کے نزدیک اپنی تخلیقی ذات کو فنا کر دینے کے مترادف تھا۔ وہ اپنے خالص پن سے کسی قیمت پر بھی محروم ہونے کے لیے تیار نہ ہو سکتے تھے۔ چنانچہ میر نے لکھنو کی باقی ماندہ زندگی کے ایام میں اپنی وضع نہ بدلی اور بہ دستور اپنی بنائی ہوئی روایت پر گام زن رہے۔ میر جیسے خالص (Original) شاعر کے مقابلہ میں مصحفی ایک مختلف شاعر اور انسان تھا۔ جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں ان کی ذات کا جوہر ”انتخابیت“ تھا، لہذا مصحفی جیسے انسان کے لیے نئے ادبی ماحول سے سمجھوتہ کرنا دشوار نہ تھا۔ مصحفی ایک مہم جو اور آرزو مند شاعر تھے۔ مہم جوئی اور آرزو مندی کے رستے میں انسان کو قدم قدم پر سمجھوتے اور مفاہمت سے کام لینا پڑتا ہے۔ مصحفی کو بھی ان مراحل سے گزرنا پڑا۔ مصحفی نے قیام لکھنو کی ابتداء (۱۸۷۳ء) میں یہ جان لیا تھا کہ نئے ادبی ماحول میں قدم جمانا بہت مشکل ہے۔ وہ جانتے تھے کہ نئے ماحول میں قدم جمانے، آگے بڑھنے اور کام یاب ہونے کے لیے اپنے اندر تبدیلی پیدا کرنا ضروری ہے۔ نئے دور کی ضروریات سے افہام و تفہیم کیے بغیر اور نئی روایات سے تعلق قائم کیے بغیر کامیاب نہ ہو سکیں گے۔ مصحفی کو لکھنو کے شعری ماحول میں بقائے ذات کا مسئلہ درپیش تھا، لہذا مصحفی نے شعوری کوشش سے نئے ادبی ماحول کے قریب ہونے اور اس کا رنگ اختیار کرنے کی کوششیں شروع کر دیں اور ان کے انتخابی مزاج کی بدولت یہ کام دشوار نہیں تھا۔ یہ ہی وہ مقام ہے جب مصحفی نے اپنے متوازن انتخابی رجحان کے باعث دلی کی داخلیت اور لکھنو کی خارجیت سے ایک امتزاجی رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔ دراصل وہ دلی کی شعری داخلیت کو ترک نہ کر سکتے تھے کہ اس سے ان کے انفرادی وجود کی بالکل نفی ہو سکتی تھی اور ان کے پاس اپنی حقیقی شناخت کے لیے کچھ بھی باقی نہ رہ سکتا تھا۔ لکھنو میں ان کی پہچان دبستان دلی ہی کی روایت تھی۔ اس لیے اس روایت سے انحراف ناقابل عمل بھی تھا اور غیر ضروری بھی..... اگر وہ ایسا کرتے تو یہ ان کی مکمل

شعری ہزیمت کے مترادف ہوتا مگر مصحفی اس مقام سے بہ بخوبی گزر گئے۔ انہوں نے لکھنو کے خارجی رنگوں کی شاعری اور یہاں کی تہذیب و ثقافت کو آہستہ آہستہ اپنے اندر اترنے اور جذب ہونے کی اجازت دی۔ وہ ہر مرحلہ پر نہایت توجہ سے اس انجذاب کا مطالعہ کرتے رہے۔ یہ عمل برس ہا برس کے عرصہ پر پھیلا ہوا ہے۔

لکھنو کے ادبی منظر میں انشا، حسرت اور جرأت کے مقبول شعری رویوں کے مقابلہ میں مصحفی نے اپنی شعری کائنات کی نفی نہیں کی اور ان شعرا کے رنگوں کو مکمل طور پر اپنایا بھی نہیں۔ لکھنو کے شعری میدان میں مصحفی وہ تنہا شاعر تھے جو ایک امتزاجی رنگِ سخن کی بنیاد رکھ رہے تھے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بہت بڑا کارنامہ تھا۔ یہ مصحفی کے امتزاجی رنگوں ہی کی شاعری تھی جو مستقبل میں لکھنو کی ”ناشاعری“ کے دور میں اس خطہ کی آبرو بننے والی تھی۔ جذبے، احساس، سوز و غم، حسنگی اور خود گزاشتگی کے ساتھ ساتھ لکھنو کے کیف و انبساط کے خارجی رویوں اور نشاطیہ کیفیات سے مرتب ہونے والی مصحفی کی شاعری ایک روایت بن گئی تھی اور اس روایت کا اگلا نقش ان کے شاگرد آتش کی شاعری کا تھا جو ناسخ اور ان کے تلامذہ کے مقابلہ میں خالص شاعری کی زوردار آواز کی صورت میں ابھرا تھا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ مصحفی کی شعری روایت کے بغیر لکھنو شاعری کا ریگستان نظر آسکتا تھا جو جذبے، احساس اور داخلی دنیا کی کیفیات اور واردات سے محروم ہوتا۔ جس میں لسانی تجربات تو بہ کثرت ہوتے، زبان بھی صاف ہوتی، روزمرہ اور محاورہ بھی پاکیزہ ہوتا اور اگر کوئی چیز نہ ہوتی تو وہ شعریت تھی۔

مصحفی کے ہم عصر شاعر جرأت نے معاملہ بندی کے فن سے لکھنو کو تسخیر کر لیا تھا۔ اس رجحان میں جرأت شاعری کو جس مقام پر لے گیا تھا، وہاں اس کا مقابلہ ناممکن ہو گیا تھا۔ کھل کھیلنے کی جو روایت اس نے شروع کی تھی، وہ اسی پر ختم ہو گئی تھی۔ مصحفی نے معاملہ بندی کی شاعری تو کی مگر ابتذال اور سستے جذبات سے دور رہے۔ یہ چیزیں ان کے تہذیبی مزاج کے موافق نہ تھیں۔ اس قسم کی شاعری میں بھی وہ اپنی تہذیبی سطح سے نہ گرے۔

جرأت و انشا اور بعد ازاں رنگین نے جو عشقیہ شاعری پیدا کی، وہ جسمانی طلب کی واردات کہی جاسکتی ہے۔ بقول حسن عسکری جرأت کے ہاں جسمانی تسکین کو ایسی مرکزیت حاصل ہو گئی ہے کہ ان کا عشق بڑی جلدی لپچا ہٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور منہ سے رال ٹپکنے لگتی ہے۔^۲ وہ جرأت کو ”عاشق تن“ قرار دیتے ہیں۔^۳ یہ سب کچھ لکھنو کے حد سے بڑھے ہوئے جنسی کلچر کی وجہ سے تھا۔ جہاں زنان بازار، ڈیرہ دار طوائفیں اور رقاصائیں پورے ماحول پر چھا چکی تھیں اور لکھنو کی شاعری کے لاشعور پر ان عورتوں کی پرچھائیاں گہرے طور پر مسلط ہو چکی تھیں۔ اس لیے وہاں کے شعرا شب و روز ان عورتوں کے حسن و شباب، سنگھار، اطوار، اسلوب حیات اور عشقیہ احساسات کی تمثال سازی میں مصروف تھے۔ ان کے شعری موضوعات رفتہ رفتہ سمٹتے سمٹتے محض سراپا نگاری تک محدود ہوتے چلے گئے تھے۔ یہ ہی ان کی کل شعری کائنات تھی۔ انشا، جرأت اور رنگین کی شاعری سے جو عورت برآمد ہوتی ہے، وہ لکھنو کے نشاطیہ رنگوں سے سرشار ہے۔ اس کی رگ رگ میں جنس پھڑکتی ہے۔ جسم کا ایک ایک حصہ دعوتِ نظارہ ہی نہیں دعوتِ عیش بھی دیتا ہے۔ جنس اور اشتہا کی ان کیفیات سے لکھنو کے شعرا شرابور ملتے ہیں۔ اس جنسی

کچھ میں جرأت اور آشنائے جو شاعری پیدا کی، ہم اس کی مثالیں درج کرتے ہیں:

کیوں نہ کیجئے سوال بوسے کا	ہے ترا گال مال بوسے کا
پڑ گیا نقش لال بوسے کا	منہ لگاتے ہی ہونٹھ پر تیرے
ہم نے مارا ہے جال بوسے کا	زلف کہتی ہے اس کے مکھڑے پر
شب جو گزرا خیال بوسے کا	صبح رخسار اس کے نیلے تھے
دیکھ لیجئے کمال بوسے کا	انکھریاں سرخ ہو گئیں چٹ سے
آج وعدہ نہ ٹال بوسے کا	جان نکلے ہے او میاں دے ڈال
رفع کیجئے ملال بوسے کا	گالیاں آپ شوق سے دبیجئے
پھول لایا نہال بوسے کا	ہے یہ تازہ شگوفہ اور سنو
کھینچ کر انفعال بوسے کا	عکس سے آئینے میں کہتا ہے
واں کہاں احتمال بوسے کا	برگ گل سے جو چیز نازک ہے
متحمل تھا یہ گال بوسے کا	دیکھ آٹا نے کیا کیا ہے قہر

ایسی گردن سچ ہے لاکھوں گردنیں کٹوائے ہے
جوں نول بیاباں دلہن کا سا سماں دکھلائے ہے
ہاتھ جو آئیں نہیں تو سخت دل گھبرائے ہے
جب کہ کرتی اچلاہٹ میں ذرا ہٹ جائے ہے
جو ڈھکی ہے بھیدا اس کا خیر سے کھل جائے ہے
چھیڑنے کو جن کے کیا ہاتھ پھسلا جائے ہے
جو تجھے دیکھے ہو جانی اس کو غش آجائے ہے
گرمی تیری گفتگو کی سی کوئی کب پا جائے ہے
پاؤں ایسے جو کڑے تک پاؤں پڑنے آئے ہے
سیکھنے تجھ سے سجادت ہر کوئی اب آئے ہے
جھٹ سے جرأت کے گلے تو آکے جب لگ جائے ہے

پان کھائے تو گلے سے ہوئے ہے سرخی نمود
ہاتھ اور پاؤں میں ہے یہ چپچہا مندی کا رنگ
ابھری ابھری چھاتیاں ہیں سخت ایسی ہی کہ بس
پیٹ ہے میدے کی لوٹی، ناف پر انگلی ہے آنکھ
جب کہ آتا ہو نظر ابھرا ہوا پیڑ وہ آہ
گوری گوری بھاری بھاری ہیں سریں یہ گول گول
سر سے لے کر پاؤں تک آفت ہے تو توائے پری
ناز و انداز و ادا و آن سب ہیں تجھ میں جان
ران سولے پنڈلیوں تک کیا گدازی ہے سوواں
اچلاہٹ ہے سراپا چالیں ہیں اٹھکیلیاں
غش ہوا جاتا ہے جی بس عطر کی بو باس سے

مصطفیٰ جودلی کی داخلی کیفیات اور عشق و جنس کی ارتقائی شکلوں کے شاعر تھے، ان کے لیے جرأت اور آٹا
کی شاعری پریشان کن تھی۔ مصطفیٰ کے لیے لکھنؤ کی دنیا کا شعری منظر ایک ادبی صدمہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ وہ شاعر کہ
جس کا تخلیقی باطن دلی سے وابستہ تھا۔ لکھنؤ کی شاعری کے نئے مضامین دیکھ کر پریشان ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ اس

صورت سے بچنے کے لیے وہ بار بار اپنے تخلیقی باطن کی طرف مراجعت کر کے تخلیقی قوت حاصل کرتا رہا۔ اگر اس کے پاس یہ مرکز نہ ہوتا تو وہ عدم مفاہمت کی صورت میں وقت کے خلا میں معلق ہو سکتا تھا، لہذا لکھنو کے اس شعری رنگ کے خلاف مصحفی کی مدافعت جاری رہی۔ دلی کی روایت بازگشتوں کی شکل میں تسلسل کے ساتھ ان کے لاشعور میں گونجتی رہی۔ وہ ان بازگشتوں کی طرف کبھی مراجعت کرتے رہے اور کبھی معمولی سا انحراف بھی دکھاتے رہے۔ یہ مطالعہ دل چسپ ہو گا کہ اگر ہم مصحفی کے ہاں لکھنو کی نئی روایت کے خلاف پیدا ہونے والے شعری تاثرات دیکھ سکیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس مقام پر یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ لکھنو کے شعرا مصحفی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ ان لوگوں نے ان کے خلاف ادبی محاذ کھول رکھا تھا۔ ہمیں تصور کرنا چاہیے کہ دلی کا مہاجر شام جو لکھنو میں نووارد تھا، اس کے چاروں طرف حریف تھے۔ یوں لگتا ہے کہ وہ دشمنوں کے درمیان شام گزار رہا تھا۔ اس صورت حال کا مصحفی کے دل پر بہت اثر ہوا تھا۔ انہیں جب بھی موقع ملتا تھا اپنے اندر کی بھڑاس نکالنے سے گریز نہ کرتے تھے۔ مصحفی کا احتجاج اس بات پر تھا کہ ”معنی“ ذلیل ہو رہے تھے اور اس کے ساتھ ”اہل معنی“ ناقدی کا شکار تھے۔ ”واہی گوئی“ اور ”مسخرگی“ کو شاعری سمجھا جا رہا تھا۔ جب شاعری معنویت سے ہی محروم ہو گئی تو اس کے ساتھ ایسی چیزیں وابستہ ہو گئیں جن کا شاعری سے کوئی تعلق نہ تھا مگر لکھنو کی شعری بے معنویت کے دور میں یہ ہی چیزیں معیار قرار پا گئیں۔ مصحفی ایسی چیزوں کے خلاف احتجاج کرتے ہیں:

اہل معنی کو یہاں پوچھے ہے کون صورتِ ذلت ہے معنی سے عیاں
شعر نازک پڑھنے آگے دب گئے یہ مثل وہ ہے گدھے کو زعفران

رتے سے گریں اپنے عقول و افہام ہو صبح دوم سے دو بدو ظلمت شام
قسمت میں لکھا تھا ریت کی یہ بھی واہی گوئی کا شاعری ہووے نام

جو شخص کہ آج ہیں تحریر پیشہ اور رکھتے ہیں اپنا وہ تکبر پیشہ
اس مسخرگی پہ حیف ہے دے ٹھہریں پھر فن سخن میں بھی تبحر پیشہ

ابنائے روزگار کا کیا ماجرا لکھوں

طاقت نہیں ہے ضبط کی پر چپ ہی کیوں رہوں

سارے جہاں کو لاگ ہے جس سے وہ میں ہی ہوں

اب حسبِ حال چاہیے مطلع یہ ہی پڑھوں

مشتے خیس ریزہ کہ اہل جہاں نیند

بامن قراں کنند و قرینان من نیند

ہیں آپ ہی معاملہ گوئی پہ اپنی شاد
 لعنت بر ایں معاملہ عشق پر فساد
 ایسا ہی ہوئے دیوے جو ان کے خن کی داد
 ہیں ننگ شاعراں کو جو طرز خن ہے یاد
 مٹتے خمیں ریزہ کہ اہل جہاں نیند
 بامن قراں کند قرینان من نیند

مندرجہ بالا اشعار کا انتخاب دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی شعرائے لکھنؤ کے مقابلہ میں بہت پریشان تھے۔ یہ ان کی انتہائی بے بسی کا عالم تھا کہ دلی کی اعلیٰ ترین روایات کا نمائندہ ہونے کے باوجود ان شعرا کے مقابلہ میں کامیاب نظر نہ آتے تھے۔ ان کا اصل ادبی محاذ جرأت کے خلاف تھا۔ کیوں کہ جرأت ہی وہ شاعر تھا جس کے تلامذہ کثرت سے تھے اور وہی لکھنؤ کی معاملہ بندی کا معمار بن چکا تھا۔ جب کہ مصحفی لکھنؤ کی معاملہ بندی کو ”لعنت“ قرار دے چکے تھے۔ جرأت نے معاملہ بندی کے رنگ خن کو ممکن حد تک پھیلایا اور وسعت دی۔ یہ رنگ لکھنؤ کی ادبی روایت کی پہچان بن گیا تھا۔ سادہ گوئی کی تحریک، واردات قلبی، شیفنگلی، عشق اور سوز و گداز کی شاعری سے تعلق رکھنے والے مصحفی کو پورا احساس تھا کہ وہ غلط زمانے میں پیدا ہوا ہے۔ جب کہ اصلی شاعری کی قدر نہیں رہی اور شاعری بھی لکڑی اور دنگل کی طرح اکھاڑے کی چیز ہو کر رہ گئی تھی۔ مصحفی شدت سے محسوس کرتے تھے کہ ان کا دور نا شاعری کا دور ہے۔ جہاں شاعری کی حقیقی قدریں گہنا گئی ہیں۔ شعریت عنقا ہو گئی ہے۔ ظلم یہ ہے کہ شاعری کی قدروں کو نہ پہچاننے والے لوگ بڑے شاعر بن گئے ہیں۔ اس طرح سے جرأت اور ان کے ادبی گروہ کے خلاف ان کا ادبی محاذ تقریباً بیس برس تک کھلا رہا۔

یہ وہ دور تھا جب شاعری کو ٹھٹھے پر کودنے اور ”دیوار پھاند نے“ کا نام بن گئی تھی۔

کودا تیرے کوٹھے پہ کوئی دم سے نہ ہوگا
 جو کام کیا ہم نے سکندر سے نہ ہوگا

دیوار پھاند نے میں دیکھو گے کام میرا
 جب دھم سے آکھوں گا صاحب سلام میرا (انشا)

لکھنؤ میں لکھی جانے والی اسی قسم کی نا شاعری کو دیکھ کر مصحفی نے بے اختیار احتجاج کیا تھا:
 کیا چکے گا اب فقط میری نالے کی شاعری
 اس عہد میں ہے تیغ کی بھالے کی شاعری

سامان سب طرح کا ہو لڑنے کا جن کے پاس
 ہے آج کل انہیں کے سالے کی شاعری
 شاعر رسالہ دار نہ دیکھے نہ میں نے
 ایجاد ہے انہیں کا رسالے کی شاعری
 مرد گلیم پوش کو یاں پوچھتا ہے کون
 گر گرم ہے تو شال دوشالے کی شاعری
 یہ شعر گرم گرم پڑھے جاتے یوں نہیں
 منہ بولتی ہے گرم نوالے کی شاعری
 نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو
 کس کام کی دگر نہ چھنالے کی شاعری
 دیوان جن کے کفش سے افزوں نہیں ذرا
 کرتے ہیں کیا وہ لوگ کسالے کی شاعری

چونے کے کاغذوں پہ جھڑیں ہیں جو اپنے شعر
 یعنی کہ آرہی ہے دوالے کی شاعری
 ق

کیا ہی بڑھ چلے وہ کلام شریف پر
 سرسبز ہو کبھی نہ رزالے کی شاعری
 بعضوں نے تب تو شعر پہ حسرت کے یوں کہا
 کیا دال موٹھ بیچنے والے کی شاعری
 ہوں معصیٰ میں تاجر ملک خن کہ ہے
 خسرو کی طرح یاں بھی اتالے کی شاعری

معصیٰ کی اس ہم عصر صورت حال کو دکھانے کا مقصد یہ تھا کہ ہم اس منظر نامہ کو دیکھ لیں اور ان ادبی
 آویزشوں کا جائزہ لے لیں کہ جو ایک شدید دباؤ کی شکل میں معصیٰ پر مسلط رہی تھیں۔ معصیٰ جیسا شخص برس ہا برس
 تک مدافعت کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنی شاعری پر ڈنار ہا لیکن آخر کار اس دباؤ کی تاب نہ لا کر وہ لکھنو کی شعری
 روایت کو محدود سطح پر اختیار کرنے کے لیے مجبور ہو گیا۔ اس بدلتے ہوئے رجحان میں اول اول معصیٰ نے دلی کے
 بنیادی رنگوں میں لکھنو کے رنگ خن کا امتزاج پیدا کیا۔ معصیٰ کا یہ فیصلہ لاشعوری نہیں تھا۔ یہ برس ہا برس کی شعری
 کش مکش، آویزش اور دباؤ کا نتیجہ تھا۔ اس نتیجہ کے جملہ مراحل سے گزرنا معصیٰ کے لیے شاید بہت اذیت ناک ہو گا۔

وہ طرزِ سخن جس پر ان کو ناز تھا اور وہ روایت جس سے ان کا سر بلند تھا، اس سے کسی سطح پر بھی انحراف کر جانا ضمیر کے بحران کا مسئلہ تھا۔ ذہنی طور پر ان کے لیے یہ شعری بحر ان کا زمانہ تھا۔ ایک روایت سے دوسری روایت کی طرف سفر کی کڑی منزل درپیش تھی۔ ان حالات کے پس منظر میں مصحفی کے ہاں تبدیلی کا عمل خاموشی کے ساتھ آہستہ آہستہ شروع ہو جاتا ہے۔ تبدیلی کے اس عمل کا مشاہدہ دیوان دوم میں کیا جاسکتا ہے جس کا زمانہ تصنیف ۸۷-۸۶ء / ۱۲۰۱ھ کے بعد کا دور بتایا جاتا ہے۔ اس مقام پر مصحفی کے تخلیقی عمل میں تین ذہنی سطحیں نظر آتی ہیں۔ اول یہ کہ وہ اپنی اصل بنیادوں کے مطابق شاعری جاری رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ دلی اور لکھنؤ کے رنگوں کی آمیزش سے ایک نیا مزاجی رنگ تخلیق کرتے ہیں۔ سوم یہ کہ لکھنؤ کے رنگ سے متاثر ہو کر اسی رنگ میں شعر کہتے ہیں مگر جرأت، انشا اور رنگین کے سوا قیادہ رنگ اختیار نہیں کرتے بلکہ لکھنؤ کی جنس زدہ بے اثر اور شعریت سے محروم خارجیت کو گوارا بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ مستقبل میں ان کی شاعری کم و بیش ان ہی خطوط پر رواں دواں رہتی ہے۔

مصحفی کی شاعری کو بہتر طور پر سمجھنے کا ایک قرینہ یہ ہے کہ ہم ان کی شاعری پر لکھنؤ کے رنگِ سخن کے اثرات کا تدریجی طور پر جائزہ لیں۔ اتفاق سے مصحفی کے دواوین عہد بہ عہد ترتیب کے ساتھ الگ الگ موجود ہیں اور یوں ہم ان دواوین کی روشنی میں یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ان کی شاعری پر دبستانِ دلی کے اثرات کب تک قوی رہے اور کس دور میں ان کے ہاں رنگِ لکھنؤ کی نمود شروع ہوئی۔ مصحفی کے دواوین ان کی شاعری کے عروج و زوال کی دل چسپ کہانی بیان کرتے ہیں۔

لکھنؤ کے رنگِ شاعری کے اولین نقوش مصحفی کے دوسرے دیوان میں نظر آتے ہیں۔ یہ دیوان ۸۷-۸۶ء / ۱۲۰۱ھ کے بعد کے دور کا ہے۔ جب کہ انہیں لکھنؤ میں رہتے ہوئے تین برس بیت چکے ہیں۔ لکھنؤ کے نئے ادبی ماحول میں اپنی بقا کے خیال سے وہ رفتہ رفتہ بدرجہ نئے رنگِ سخن کی جانب مائل ہوتے جا رہے ہیں۔ ان کی انتخابیت کا فطری جوہر خود بہ خود شاعری کے نئے رنگ و آہنگ سے متاثر ہونے کی سطح کا تعین کر لیتا ہے اور جذب و انجذاب کی حدیں بھی دریافت کر لی جاتی ہیں۔ مصحفی لکھنؤ کی نئی شعری روایت سے محض جزوی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ لکھنؤ کی خارجیت مصحفی کی غزل میں معتدل، قابلِ قبول اور خوش گوار رنگوں میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

مصحفی کا دیوان سوم ۹۵-۹۴ء / ۱۲۰۹ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا۔ مصحفی کو لکھنؤ پہنچے گیارہ برس بیت چکے ہیں۔ دلی کی روایت کا غلبہ بدستور قائم رہتا ہے۔ اس دیوان کا مجموعی مزاج جذبہ و احساس، لطافت، شیفگی اور سوز و گداز کی داخلی کیفیات سے معمور نظر آتا ہے۔ اس دیوان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی ایک حد تک انشا و جرأت کا اثر بھی قبول کر چکے ہیں۔ مصحفی نے لکھنؤ کے ادبی ماحول میں بقائے ذات کے لیے محدود سطح پر مغایرت کر لی ہے۔ ان اثرات کا مجموعی تناسب بہت کم ہے۔ البتہ ان اثرات سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ ان کا رنگِ سخن آہستہ آہستہ زمانی تبدیلیوں کی طرف مائل ہو چکا ہے۔ اپنی ذات کے ناگزیر تحفظ اور ماحول کے تقاضوں سے مجبور ہو کر مصحفی اس نئی روشنی کو اختیار کرتے ہیں۔ مثال کے لیے یہ غزل دیکھیے:

نارنولی جو کبھی اس نے منگائی مہندی
 دور سے مجھ کو بھوکا نظر آئی مہندی
 پور پور اس کی کمر بستہ ہوئی خوں پہ مرے
 لال ڈوروں سے جو فندق پہ جمائی مہندی
 چچی ایسی ہی کافر ہے کہ اس کافر نے
 تو کہے خونِ شہیداں سے گندھائی مہندی
 ہاتھ پہنچوں تلک اس بت نے جو مل کے رنگے
 تازہ ترکیب جو تھی مجھ کو بھی بھائی مہندی
 باندھ مٹھی میں مرے دل کو کیا خون اس نے
 اور دانست میں لوگوں کی رچائی مہندی
 قطع پاجامے کی ایڑی تلک آگے کب تھی
 یعنی اس پردے میں پاؤں کی چھپائی مہندی
 غزل اک اور بھی لکھوا کہ مرے ہاتھوں میں
 ہو سر انگشتِ قلم تجھ سے حنائی مہندی

اس دیوان سے اس بات کا سراغ بھی ملتا ہے کہ مصحفی کی شاعری میں دلی کی روایت اور لکھنؤ کے نئے رنگِ سخن سے ایک امتزاجی کیفیت کا عمل بدستور جاری ہے۔ یہ مصحفی کے امتزاجی رنگ ہی کا کمال تھا کہ دلی اور لکھنؤ کے دبستان ایک فرد واحد کے تجربے کی بدولت ایک نئی وحدت کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ ایک ایسی وحدت جو نئی بھی ہے اور پرانی روایات کی مظہر بھی ہے۔ جہاں دو زمانے ایک نقطہ اتصال پر کھڑے ملتے ہیں۔ جہاں تاریخی شعور اور ماضی و حال کی بصیرت ایک نئے شعری پیکر کی شکل بناتی ہے جس میں آنے جانے والے زمانوں کی بازگشتیں سنائی دینے لگتی ہیں اور جن میں خود ایک ایسے فرد کی نوا بھی گونجتی ہے جس نے ان بازگشتوں کو ایک نئی معنویت کے رشتے میں پرو دیا ہے۔

دیوانِ سوم اس بات کی شہادت بھی فراہم کرتا ہے کہ مصحفی کے ہاں کہیں کہیں رنگِ لکھنؤ بہت غالب بھی آگیا ہے اور وہ دلی کی روایتی بنیادوں سے دور ہٹنے لگے ہیں مگر یہ اثرات جزوی ہیں۔ شائد وقتی ضروریات کے تحت یہ عمل کیا گیا ہوگا۔

دیوان چہارم اور پنجم میں اگرچہ مصحفی نے رنگِ لکھنؤ کی پیچیدہ اور عجیب ردیفوں کو اختیار کیا ہے مگر اس کے باوجود دیوان کے مجموعی مزاج پر مصحفی کا باطنی مرکز یعنی دلی غالب نظر آتا ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ پہلے تین دواوین کی طرح یہ دیوان بھی مصحفی کی شاعری کی سرشاری، سوز و گداز، شیفنگی، جگر داری اور نیاز مندی کی فضا رکھتا

ہے۔ لکھنو کی شعری فضا میں وہ بدستور رنگ دلی کے شاعر ہیں۔ جرأت و انشا کی عشقیہ خارجیت، معاملہ بندی اور عامیانہ مضامین کے مقابلے میں مصحفی جس نوعیت کی شاعری کر رہے تھے، ایک طرف وہ شاعری دلی کے رنگوں کو پیش کر رہی تھی اور دوسری طرف لکھنو کے ابتذال کو رد کرتے ہوئے خارجیت کی شکلوں میں جمالیاتی رنگوں کو پیش کر رہی تھی۔

ہرگز نہ کھلی آنکھ تری خواب سے غافل
اور قافلہ صبح سفر کر گیا کب کا

اسیر جتنے تھے آزاد ہو گئے صیاد!
قفس سے ایک نہ یہ مرغ ناتواں چھوٹا
پھر وہ بے تاب دل یاد دلائی گل نے
اک ذرا صبر تیرا دام مجھے آیا تھا

ہم لا کے جنس دل کے تئیں پھر سے لے گئے بازار روزگار میں از بس کساد تھا

مرثاں کی کس کی یاد تھی یارب کہ تاسحر کل ساری رات دل میں مرے کاو کاو تھا

اے مصحفی کل کوچہ خوباں میں گئے تھے دیکھا جو وہاں سایہ دیوار گرے ہم

ہو عزم سفر تجھ کو تو اے مصحفی اب بھی چلنے کے لیے قافلے تیار کھڑے ہیں

نہ جا تو سیر کو لالے کی دل دھڑکتا ہے کہ پیر ہن ہے ترے بر میں سرخ لایہ کا
اگرچہ خنجر مرثاں بھی تیز ہیں لیکن چھبے ہے دل میں یہ انداز کج کلاہی کا

آفتاب اورج خوبی لالہ گلزار حسن کون تھا یعنی میرا آتشیں رخسارہ تھا
غیر مل کے مرے منہ سے جب وہ شاد ہوا مرے بھی ہاتھ میں تھوڑا سا پھر گلال دیا

ہر چند کہ تھا قابل دیدن بدن اس کا پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیر ہن اس کا

دیوانِ ششم (۱۸۰۹ء / ۱۲۲۳ھ) ناسخ کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ اس لیے یہ دیوان خالص شاعری کے جوہر سے تقریباً عاری نظر آتا ہے۔ البتہ یہ بات توجہ طلب ہے کہ مصحفی بڑھاپے میں بھی اپنے دور میں پیدا ہونے والی تحریکوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ ناسخ کی لسانی تحریک سے وہ خود متاثر ہوئے اور یہ دیوان اسی اثر کا نتیجہ ہے۔ اس دیوان کی زبان ان کی روایتی زبان کے مقابلہ میں بہت صاف ہے۔ اسے دیکھ کر ایک نئے شعری اسلوب کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ان کی زبان اور محاورہ میں ایک نئے لسانی دور کا اعلان ملتا ہے جہاں زبان کے پرانے رنگ کو متروک قرار دیا جاتا ہے لیکن جہاں تک مصحفی کی شاعری کا تعلق ہے، ان کے متخیلہ میں ضعف و نقاہت کا احساس ہوتا ہے۔ شعری تجربے میں پہلے جیسی کاٹ، تخیل کی تیزی، جمالیاتی طرز احساس اور بہت روشن و خوش گوار تمثالوں کا وہ دور ختم ہوتا نظر آتا ہے کہ جس کی بنا پر فراق نے مصحفی کی شاعری کو ”پچھر گیلری“ کا نام دیا تھا۔ دیوان ششم میں ان کی حیات کی تیزی ماند پڑ جاتی ہے اور حساسیت کی لہریں کم زور دکھائی دیتی ہیں۔ وہ شاعر جو محبوب کی تمثال گری کے بغیر آگے نہ بڑھ سکتا تھا اب اس کو چہ کار رخ بھی نہیں کرتا۔ جہاں جہاں اس نے ایسے اشعار کہے ہیں، ان پر واما ندگی غالب ہے۔ رنگ پڑ مردہ اور خاموش ہیں۔ تیز رنگوں، روشنیوں، خوشبوؤں، گلاب جسموں، پھول چہروں اور حنا سے سرور ہاتھوں کے مناظر دیوانِ ششم سے غائب ہیں۔

زوالِ عمر، زوالِ فن، کہولت، ایام کی سرد مہری، فکرِ معاش اور اہلِ لکھنؤ کے ساتھ مستقل ادبی تنازعات کے سبب ان کے اعصاب تھکے ماندے، مضحمل اور شکستگی کی حالت میں ملتے ہیں۔ ایک جانب مصحفی کی یہ ذہنی کیفیات ہیں اور دوسری جانب ناسخ کی لسانی تحریک نے بھی دیوانِ ششم کو خشک، بے مزہ اور بے کیف بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے مگر یہ بات یقیناً دل چسپ معلوم ہوگی کہ دیوانِ ہفتم (۱۸۱۰ء کے مابعد) سے بے کیفی اور بے رنگی کی کیفیات کافی حد تک ختم ہو جاتی ہیں۔ شاید ناسخ کے اثرات محدود مدت کے لیے تھے۔ مصحفی جلد ہی اس حصار سے باہر نکل آتے ہیں۔

دیوانِ ہفتم میں دوبارہ وہ اپنے خاص رنگِ سخن کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ اس دیوان میں مصحفی کی شاعری اپنے تخلیقی وجود کو بحال کرتے ہوئے ملتی ہے لیکن ان کا آخری دیوان یعنی دیوانِ ہشتم ان کے شعری زوال کی مکمل طور پر تصدیق کرتا ہے۔ اس دیوان میں لکھنؤ کی بے روح خارجیت باقی رہ جاتی ہے۔ اپنے باطنی مرکز یعنی دلی سے ان کا رشتہ ختم ہو جاتا ہے اور یہی بات اس دیوان کے زوال کا سبب بن جاتی ہے۔ دیوانِ ہشتم کے زمانے میں رعایتِ لفظی کا دور دورہ تھا۔ مصحفی بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ بقول ڈاکٹر نور الحسن نقوی دیوانِ ہشتم میں مصحفی اس کوشش میں مصروف ملتے ہیں کہ کوئی شعر صنعت سے خالی نہ رہ جائے اور جو صنعت ان کے لیے سب سے زیادہ پرکشش ہے، وہ رعایتِ لفظی ہے۔^{۳۲} اس دیوان کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ہم ایک بے حد واما ندہ ذہن کے مرجھائے ہوئے نقوش دیکھ رہے ہیں۔ کہنے والے کے پاس ذہنی شکست کے سوا کچھ نہیں ہے۔ وہ محض شعر کہنے کی عادت کو پورا کر رہا ہے۔ وہ شاعر کہ جس کے ہاں جمالیاتی طرز احساس کی نہایت خوب صورت شکلیں وجود میں آتی تھیں۔ اس دیوان میں یک سر بنجر، اجاڑ اور غیر تخلیقی ہو گیا ہے۔

انشاء اللہ خان انشا

(۱۸۱۸-۱۷۵۶ء)

انشاء ۱۷۵۶-۵۷ء کے لگ بھگ سراج الدولہ کے زمانہ میں مرشد آباد میں پیدا ہوئے۔^{۳۲} ایک اور حوالے کے مطابق انشا کی پیدائش ۱۷۵۴-۵۵ء کے دوران ہوئی ہوگی۔^{۳۳} تقریباً نو برس کی عمر میں اپنے والد میر ماشاء اللہ خان مصدر کے ساتھ ۱۷۶۴ء/۱۱۷۸ھ کے قریب فیض آباد آئے۔ اس طرح انشا کو اپنے بچپن ہی سے فیض آباد کو آباد ہوتے دیکھنے کا موقع ملا۔ جوان ہونے پر انشا کو نواب شجاع الدولہ کے دربار تک رسائی حاصل ہوئی اور اس کی وفات (۱۷۷۵ء/۱۱۸۸ھ) کے بعد انشا اور ان کے والد نے فیض آباد کی سکونت ترک کر دی۔ اس نقل مکانی کے محرکات کچھ واضح نہیں ہیں۔ اس دور میں لوگ دلی چھوڑ کر فیض آباد جا رہے تھے مگر انشا کے والد فیض آباد سے دلی چلے گئے۔ انشا، مرزا نجف خان کے لشکر میں شامل ہو گئے اور عسکری زندگی بسر کرنے لگے۔ یہیں سے انشا کی عملی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ انشا نے مرزا نجف خان کے ساتھ بندھیل کھنڈ کی فوجی مہمات میں حصہ لیا اور ۱۷۷۹ء میں اس کے ساتھ مستطادلی میں مقیم ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جب دلی کا سیاسی منظر شہر کی مسلسل تباہ کاری اور قتل و غارت کے سبب سے بے حد نڈھال اور مضمحل ہو چکا تھا۔ سیاسی ابتری کے اس ماحول میں مرزا نجف خان کو شاہ عالم ثانی نے اس امید پر میر بخشی بنایا تھا کہ وہ فوج کو از سر نو منظم کر کے مرہٹوں سے نجات دلا دے گا۔^{۳۵} نجف خان کی شجاعانہ حکمت عملی سے یہ ضرور ہوا کہ دلی کے نواح اور دور دور تک جاؤں کی سرکوبی کی گئی اور آگرہ تک کا علاقہ قابو میں آگیا۔ امن و امان اور انتظامی حالات میں بہتری پیدا ہوئی اور مالی حالات اچھے ہو گئے۔^{۳۶} مرزا نجف اس تبدیلی کے باعث خود تو مکمل طور پر شاہانہ زندگی بسر کرنے لگا۔^{۳۷} مگر عوام اور شاہی خاندان کی حالت میں بہتری پیدا نہ ہو سکی۔ بوڑھا بادشاہ حکومت کی اصل طاقت اور اقتدار سے محروم اور مالی ابتری کا بدستور شکار رہا۔ اس کی گرتی ہوئی صحت اور پے در پے صدمات اسے مسلسل پژمردہ کرتے رہے۔

دلی کی تہذیبی سرگرمیاں، تباہی و بربادی کے باوجود جاری تھیں۔ رقص و موسیقی کی محفلیں برپا ہوتی رہتی تھیں۔ مشاعرے حسب معمول جاری تھے۔ سرشام محفل مشاعرہ آراستہ ہوتی تھی۔ چاند نیاں بچھائی جاتیں، شمعیں فروزاں ہوتیں، خوشبوئیں جلتیں، شعرا محفل میں شرکت کے لیے آتے اور مشاعرے صبح کے دو بجے تک جاری رہتے۔ ان ہی محفلوں میں شرکت سے انشا کی ہنگامہ آرا طبیعت کے جوہر پہلی بار آشکار ہوئے۔ مرزا عظیم بیگ سے ایک زبردست معرکہ پیش آیا۔ نوبت جنگ و جدل تک جا پہنچی تھی کہ لکھنؤ کے شہزادے مرزا امینڈھو (خلف شجاع الدولہ) نے صلح صفائی کروادی۔^{۳۸}

دلی کے دوران قیام میں انشا، شاہ عالم کے دربار سے بھی وابستہ رہے۔ شاید یہ مرزا نجف خان کی وجہ سے ممکن ہوا ہوگا۔ ۱۷۸۲ء میں نجف خان کی وفات کے بعد انشا کے لیے کسی نئے توسل کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اب انشا محمد بیگ ہمدانی کی سپاہ میں شامل ہوئے۔ دلی کے قیام میں انشا، مرزا مظہر جان جاناں کی خدمت میں بھی حاضر

ہوئے تھے۔ یہ ان کی جوانی کا زمانہ تھا۔ طبیعت کی جولانی زوروں پر تھی۔ مرزا مظہر کے کلام معجز نظام کی لایزال لذت اور روحانی مشاس کی کشش انہیں جامع مسجد کے متصل ایک بالاخانہ پر لے گئی جہاں موصوف کا قیام تھا۔ انشانے قریب ملاقات کے لیے ”اصلاح بنوائی ڈھا کہ کی ملل کا جامہ پہنا۔ سرخ رنگ کا چہرہ سر پہ باندھا“ ایک کنار کو پلکے میں اڑس کر اپنے ہاتھی پر سوار ہوئے، مرزا صاحب کی خدمت میں پہنچے تو انہوں نے کمال شفقت و مہربانی کا سلوک کیا۔^{۳۹} دلی کے قیام کے دوران میں انشا کو جو سب سے قیمتی تجربہ حاصل ہوا، وہ دلی کی زبان کا مطالعہ تھا۔ انشانے دلی کی زبان کو سماجی لسانیات کے نقطہ نظر کے مطابق بھی پرکھا تھا۔ یہ مشاہدات بعد ازاں لکھنو جا کر ”دریائے لطافت“ کی صورت میں ظہور پذیر ہوئے۔

۱۷۸۸ء میں انشا عسکری زندگی سے اکتا گئے۔ شاید روز بروز کی لشکر کشی اور کشت و خون سے تنگ آکر انہوں نے اس زندگی کو تنج دینے کا فیصلہ کیا ہوگا۔ ویسے بھی یہ سپہ گری کے زوال کا زمانہ تھا۔ اس میں کوئی روشن امکان نظر نہ آسکتا تھا، لہذا اس بار انشا کی مہماتی طبیعت نے رزم کی جگہ بزم کا انتخاب کیا تھا اور بزم کے لیے لکھنو سے بہتر دوسری جگہ نہ تھی۔ یہ بات بھی یقینی ہے کہ اس دور کے لکھنو کے لیے انشا بے حد موزوں انسان تھے۔ ان کا اصل مقام مرزا نجف خان کا لشکر تھا نہ محمد بیگ ہمدانی کی سپاہ۔ ان کا اصل اور موزوں ترین مقام لکھنو کے امرا کی مجالس میں تھا اور اس بار وہ اپنے حقیقی مقام پر پہنچ گئے تھے۔ لکھنو کے نئے تہذیبی مزاج، بہتر مالی حالات اور امن و سکون کی بدولت انشا کے وہ تمام جوہر ظاہر ہونے لگے جو فوجی مہمات کے سبب دبے ہوئے تھے۔ ان کی تیزی طراری، طباعی اور جودت طباع کے اظہار کے لیے لکھنو کا معاشرہ نہایت عمدہ مواقع پیش کر رہا تھا۔ چنانچہ لکھنو پہنچ کر ہی ان کے تخلیقی جوہر کا سرچشمہ زور شور سے جاری ہوا اور اردو شاعری نے ان کی نہ ختم ہونے والی ذہنی فعالیت کے بے پناہ منظر دیکھے۔

لکھنو کا قیام انشا کی زندگی کا سب سے ہنگامہ خیز دور تھا۔ تخلیقی اعتبار سے یہ ان کی زندگی کا تیز ترین اور زرخیز ترین دور بھی تھا۔ الماس علی خاں، مرزا سلیمان شکوہ اور بعد ازیں سعادت علی خاں کے توسل کی بدولت وہ مالی پریشانیوں سے آزاد رہے۔ سعادت علی خاں کے توسل کے دوران تو کہا جاتا ہے کہ ان کے دروازوں کے باہر ہاتھی جھومتے تھے اور شان و شوکت کی زندگی تھی۔^{۴۰} اس لیے لکھنو میں انشا کے لیے تخلیقی منابع کو بروئے کار لانے کا زبردست موقع حاصل ہوا تھا اور انشا کی طباعی نے اس میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی تھی۔

انشا اپنی خود ہیں طبیعت کی وجہ سے لکھنو میں عجب کام کرتے رہے۔ ان کے اندر ایک زبردست خواہش یہ تھی کہ وہ ہمہ وقت چونکا دینے والے کام کرتے رہیں تاکہ لوگوں کی توجہ ان کی طرف مبذول ہوتی رہے۔ یہ لکھنو کی دربارداری کا اثر بھی ہو سکتا ہے جہاں فرد کی زندگی کی بقا اس میں تھی کہ اپنے آقا کو ہمیشہ کسی نہ کسی کام سے چونکا کر خوش کیا جائے۔ یہ صورت دیگر مجلس یا دربار میں فرد کی حیثیت صفر سمجھی جاتی تھی۔ انشا اس کام میں بہت آگے تھے۔ جیسے ایک بار وہ دربار پر پنڈتوں کے کپڑے پہن، چار ابرو کا صفایا کر پنڈت بن بیٹھے تھے۔ خوب زور شور سے اشلوک پڑھتے اور منتر چیتے تھے۔ جو بھی آتا، اسے تلک لگاتے جاتے تھے اور عوام ان کی خدمت میں نذر پیش کرتے

جاتے تھے۔^{۴۱} اور یا پھر ایک بار کسی خاص مقصد کی بجا آوری کے لیے وہ سعادت علی خان کے دربار میں زنانہ روپ بھر کر پہنچ گئے تھے۔ خود بینی اور چونکا دینے کا یہ ہی رجحان ان کی شاعری میں اوق شعری لغت، سنگاخ زمینوں اور ردیف و قوافی کے عجائبات دکھانے کا موجب بنتا ہے۔ جس کا ذکر ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

لکھنوی میں انشا اور مصحفی کے درمیان ایک تاریخی معرکہ پیش آیا تھا۔ اس معرکہ کا زمانہ ۹۵-۹۴ء / ۱۲۰۹ھ کے لگ بھگ ہے۔ جب مصحفی اور انشا دونوں مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار کے متوسلین میں سے تھے۔ اس معرکہ کی یادگار نظمیں محفوظ ہو چکی ہیں۔ مصحفی و انشا کے معرکہ میں مصحفی بہت رنجور ہو گئے تھے۔ معرکہ کا پلڑا انشا کے حق میں جھکا ہوا تھا اور انشا تو وہ شخص تھا جس نے اپنی زندگی میں حریفوں پر ہمیشہ فتح ہی پائی تھی۔ دلی اور لکھنؤ کے شاعروں اور درباروں میں کون تھا جو انشا کا ڈٹ کر مقابلہ کر سکتا تھا۔ انشا خود بھی جانتا تھا کہ اپنے علم و کمال کی وجہ سے وہ کڑے سے کڑے امتحان میں پورا اتر سکتا تھا اس کو اپنی ذات پر بجا طور پر غرور تھا۔ البتہ لکھنؤ میں مصحفی سے معرکہ کے باعث آصف الدولہ کے حکم سے اسے لکھنؤ بدر ہونا پڑا تھا جس کا انشا کو بے حد رنج تھا۔ انشا کے نہایت غضب ناک غصہ کا حال بحر طویل میں لکھی گئی ان کی ایک نظم میں موجود ہے۔ انشا کی یہ نظم جس میں مصحفی کو بے دریغ گالیاں سنائی گئی ہیں۔^{۴۲} انشا کی شکست خوردگی کی دلیل ہے اور ان کی خاندانی شرافت و وقار کو پارہ پارہ کرتی نظر آتی ہے۔

لکھنؤ میں نواب سعادت علی خان کے ساتھ ان کی طویل رفاقت کا دور مشہور ہے۔ جب لکھنؤ میں انشا کا طوطی بولتا تھا مگر سعادت علی خان کے دربار ہی میں اپنی ہرزہ سرائی کی عادت کے سبب ان کو بدترین ہزیمت کا سامنا کرنا پڑا۔ انشا کی اس ہرزہ سرائی کی عادت نے اس وقت اسے تباہ کروا دیا جب اس نے سعادت علی خان کو بھرے دربار میں زور بیان کے عالم میں "انجب" کہہ دیا تھا۔ آزاد کا کہنا ہے کہ ایک بار سعادت علی خان کے دربار میں خاندانی شرفا کی شرافت اور نجابت کے تذکرے ہو رہے تھے۔ سعادت علی خان نے کہا کہ کیوں بھی ہم بھی نجیب الطرفین ہیں۔ سید انشا بول اٹھے کہ حضور بلکہ انجب..... سعادت علی خان حرم کے شکم سے تھے۔^{۴۳} اس کے بعد سعادت علی خان نے انشا کو اذیت دینے کے اسباب پیدا کیے۔ ان کی خدمات ختم کی گئیں۔ تنخواہ بند ہوئی اور انشا بری طرح مصائب میں گرفتار ہو گئے۔ زندگی کے آخری ایام بہت پریشانی میں گزرے۔ غازی الدین حیدر کی تخت نشینی (۱۸۱۳ء) کے بعد اگرچہ ان کے حالات بہتر ہو گئے تھے مگر عارضہ جنون کی گرفت میں آ گئے تھے۔ اسی عالم میں (۱۸۱۸ء / ۱۲۳۳ھ میں انتقال ہوا۔^{۴۵}

انشا کی بنیادی حیثیت شاعر کی ہے۔ اس کے بعد وہ ماہر لسانیات نظر آتے ہیں۔ کہانی نگار کے طور پر "رانی کچکی" اور "سلک گو ہر بار" ان کے فن کی اہم یادگاریں ہیں۔

اردو شاعری کی تاریخ میں انشا بلاشبہ ایک نابغہ روزگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ انشا کے مداح اور ان کے مخالفین دو انتہاؤں پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف مصطفیٰ خان شیفتہ ہیں کہ جنہوں نے انیسویں صدی میں اپنے تذکرے "گلشن بے خار" (۳۵-۱۸۳۳ء / ۱۲۵۰ھ) میں جب یہ کہا تھا کہ انشا نے کسی بھی

صنفِ سخن میں بطریقِ راسخ شعر نہیں کہا ہے۔^{۳۱} تو اس قول سے انشا کی شاعری کی بنیاد مل گئی تھی اور ۱۸۸۰ء میں جب ”آبِ حیات“ شائع ہوئی تو آزاد، انشا کی شاعری کے لیے رطب اللسان نظر آتے ہیں۔ وہ انشا کی قدرتِ کلام کی بھرپور مداحی کرتے ہیں۔ انیسویں صدی میں انشا کی شاعری کی تفہیم کے لیے یہ دو انتہا پسند رویے پیدا ہوئے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اردو ادب کے نقاد بیسویں صدی میں شیفتہ کے ہم نوا ہوتے گئے اور انشا کی شاعری پر آزاد کی پر زور آرام زور پڑنے لگیں۔ اس مسئلہ کو بہ نظرِ غور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ بیسویں صدی کے نقاد شاعری کے موضوع و مواد پر زیادہ توجہ صرف کرنے لگے تھے اور زبان پر ان کی توجہ ثانوی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ انیسویں صدی میں شیفتہ کی رائے کا انحصار بھی شاعری کے موضوعات، مطالب اور مواد پر مبنی تھا اور شیفتہ جیسے سنجیدہ شاعر اور نقاد کے لیے انشا کی شاعری شاید لفظی بازی گری جیسی کوئی چیز ہوگی۔

جیسا کہ ہم نے ابھی اشارہ کیا ہے انشا ایک نابغہ روزگار شاعر تھا۔ وہ از بس ذہنی فعالیت سے معمور انسان تھا۔ ایسے انسانوں کی ذہنی توانائی ان کے لیے مسئلہ بن جاتی ہے۔ اگر ان کی ذہنی توانائی کا مصرف تخلیقی سطح پر ہو جائے تو اس سے معجزے برآمد ہو سکتے ہیں۔ یہ لوگ جس سمت میں توانائی صرف کریں، انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں۔ چنانچہ انشا کی ذہنی فعالیت لکھنو کی شاعری میں صرف ہوئی اور یہ ذہنی فعالیت خود اس کے لیے مسئلہ بن گئی تھی۔ اس کی ذات میں ایک مسلسل ہنگامہ برپا رہتا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ انشا کی ذات کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ اس کے اندر نمود ذات کی زبردست خواہش موجود رہتی تھی اور لوگوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کروانے کا شدید رجحان بھی پایا جاتا تھا۔ چنانچہ انشا کے ہاں نہایت ادق زمینوں کا استعمال اسی قسم کے رجحانات کے باعث پروان چڑھا۔ لفظوں پر کامل گرفت کے بھرپور احساس نے لفظوں کے ساتھ جنون کی حد تک کھیلنے کا آغاز کیا۔ نمود ذات کی خواہش اور بے قابو انانیت کے اظہار نے انشا سے دو غزلے تو کیا ست غزلے لکھوا دیے۔ لکھنو کا بازارِ سخن بھی اسی جنونِ لفظی کا خریدار تھا۔ انشا کی تخلیقی پیداوار کے لیے لکھنو بہترین منڈی کی حیثیت رکھتا تھا۔ انشا کی شاعری اسی رو میں بہتی رہی۔ مجلسی اور درباری مصروفیات اس قدر تھیں کہ انشا کو کبھی یہ سوچنے کا موقع ہی نہ ملا ہوگا کہ وہ کس سمت میں جا رہے ہیں۔ کیا کچھ لکھ رہے ہیں اور جو کچھ لکھ رہے ہیں، وہ شاعری ہے بھی یا نہیں۔

ان سب باتوں کو دیکھ کر انشا کی شعری ذہانت اور ان کے نابغہ روزگار ہونے پر شک بھی ہونے لگتا ہے۔ جو شخص لکھنو کے شعری بازار میں جا کر اسی رنگ میں رنگ گیا جو شخص اپنی تمام تر داستانی ذہانت و فطانت کے باوجود یہ نہ سمجھ سکا کہ اس کی شاعری حقیقی شاعری کو نظر انداز کر رہی ہے اور جو کچھ وہ لکھ رہا ہے، وہ شاعری نہیں بلکہ ناشاعری ہے تو کیا ہم ایسے شاعر کی شعری ذہانت پر اعتماد کر سکتے ہیں؟ یہ کہنا کہ انشا نے وہی کچھ لکھا جو زمانے کا مذاق تھا۔^{۳۲} یہ بات بھی انشا کے حق میں نہیں جاتی ہے۔ ایسے بیانات سے بھی انشا کی شعری حیثیت پر حرف آتا ہے۔ بڑا شاعر اپنے دور کی غیر تخلیقی روایات اور اقدار کی نذر نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ غیر تخلیقی رجحانات کا مقابلہ کرتے ہوئے خالص شاعری کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ جیسا کہ لکھنو کی معاملہ بندی، مسخرگی اور شعری بازی گری کے مقابلہ میں مصحفی نے خالص شاعری کا علم بلند کیے رکھا تھا۔ وہ کہیں کہیں بھٹکے ضرور مگر مجموعی طور پر ان کے ہاں شاعری کے حقیقی جوہر برقرار

رہے کیوں کہ وہ یہ جانتے تھے کہ خالص شاعری میں اور تیغ و بھالے یا مسالے کی شاعری میں کیا فرق ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انشا جو مصحفی ہی کے ہم عصر تھے، وہ نہیں جانتے تھے کہ تیغ و بھالے اور مسالے کی شاعری، شاعری نہیں ہے؟ کیا انشا اس بات سے بے خبر تھے کہ چھتوں پر کودنے اور دیواریں پھاندنے کا نام بھی شاعری نہیں ہے:

کودا ترے کوٹھے پہ کوئی دھم سے نہ ہوگا
جو کام کیا ہم نے سکندر سے نہ ہوگا

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا
جب دھم سے آکھوں گا صاحب سلام میرا

کیا انشا اس بات سے بھی بے خبر تھے کہ ”جوڑا“ ”پتھر“ ”کیڑا“ اور اس قسم کی دوسری ردیفوں کا نام شاعری نہیں ہے۔ کیا انشا کو معلوم نہ تھا کہ غزل کیا ہے؟ تنزل کیا چیز ہے؟ اور ”جوڑے“ یا ”پتھر“ کا تعزل سے کوئی ادنیٰ سا تعلق بھی ہے یا نہیں؟ انشا کی اسی کیفیت کو دیکھ کر ان کے زیر دست مداح محمد حسین آزاد بھی عجز کے ساتھ یہ بات کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ انشا کی غزلوں میں غزلیت نہیں ہے۔^{۴۸} اور جب شیفتہ نے انشا کی شاعری پر تنقید کی تھی تو آزاد کے ہم درددل پر شیفتہ کی اس رائے کا اثر خار کی طرح نہیں کٹا کہ زخم کی طرح لگا تھا۔

انشا یقینی طور پر انتہائی ذہین انسان تھے مگر وہ کچھ اپنی ذہنی کیفیات، کچھ لکھنؤ کے بازار شعر کی مانگ اور کچھ وہاں کے ذوق شعری کے ہاتھوں مجبور ہو گئے تھے۔ وہ ہر قیمت پر اس بازارِ سخن کی مانگ پورا کرنا چاہتے تھے۔ ان کی ذات کی ان پسندی کا تقاضا تھا کہ وہ ہر میدان میں اور ہر سطح پر بلند تر اور عجیب تر نظر آئیں اور سب لوگ انہیں دیکھنے پر مجبور ہو جائیں۔ وہ لکھنؤ کے جس درباری ماحول سے وابستہ تھے، اس کا بھی یہی تقاضا تھا۔ دربار میں کوئی عجیب اور انوکھی بات کہے بغیر توجہ اپنی طرف منعطف نہ کرائی جاسکتی تھی اور نہ ہی انا کی تسکین کے لیے واہ واہ سنی جاسکتی تھی۔ ہم جانتے ہیں کہ سعادت علی خان کے دربار میں انشا کھڑے کھڑے باتوں ہی باتوں میں عجیب عجیب نکات نکالنے میں بے مثل شہرت رکھتے تھے۔ جیسا کہ ”اجنات“ کا قصہ پیش آیا تھا۔ یہ ہی درباری رویہ ان کی شاعری میں بھی جڑ پکڑ گیا تھا۔ وہ کوئی عجیب قافیہ یا ردیف لے کر اپنی پوری توانائی اس سے شعر نکالنے میں صرف کر دیتے تھے اور دھڑا دھڑ غزل پہ غزل کہتے چلے جاتے تھے مگر نہیں سوچتے تھے کہ اتنی تخلیقی توانائی صرف کرنے کے بعد شاعری بھی پیدا ہوئی ہے یا نہیں۔ ہاں یہ عمل ان کے کمالِ لغت اور شعری بازیگری کا عکاس ضرور تھا۔ آزاد انشا کی اس قادر الکلامی کو بے حد سراہتے ہیں:

”غزلوں کا دیوانِ عجب طلسمات کا عالم ہے۔ زبان پر قدرتِ کامل، بیان کا لطف، محاورے کی رنگینی اور

”۴۹“

ترکیبوں کی خوشناترا شیں دیکھنے کے قابل ہیں۔“

انشا کی شخصیت کو دیکھیے تو مسخرگی، ہنسوز پن، ہنگامہ آرائی، ہرزہ سرائی اور اس جیسی دیگر خصوصیات کے

بوجھ سے لدی ہوئی نظر آتی ہے۔ غزل جیسی صنفِ سخن اس قسم کی غیر سنجیدہ شخصیت کی متحمل نہیں ہو سکتی ہے۔ غزل کے اپنے داخلی تقاضے ہیں اور وہ ان تقاضوں کو پورا کروانے کے لیے مصمر رہتی ہے۔ اگر ان کو پورا نہ کیا جائے تو غزل، غزل نہیں رہتی ہے مگر انشا اپنی شخصیت کی ساری غیر سنجیدگی کے ساتھ غزل کو اپنی ذات کے تقاضوں کے مطابق لکھنے پر تلے رہتے ہیں۔ انشا اور غزل کے درمیان یہ کش مکش زندگی بھر جاری رہتی ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ کا یہ مطالعہ اپنے طور پر بے حد دلچسپ ہے۔

انشا کی غزل روایتی غزل کی غلامی سے انکار کا واضح اعلان نامہ بھی ہے۔ انشا نے اپنی ذات کے حوالے سے غزل کی نئی تشکیل کی۔ انشا کی غزل کا مطالعہ یہ گواہی دیتا ہے کہ غزل کے بارے میں انشا کا رویہ اینٹی غزل (Antighazal) کا سا ہے۔ انشا کے اس رویے کی مثال ان کا یہ شعر ہو سکتا ہے:

کوئی بھونکے ناحق جو کتے کی طرح

تو دھتکار دیجئے اسے کہہ کے ”دت“

لکھنؤ میں انشا نے غزل کے روایتی وجود کو ایک نئی صورت حال سے دوچار کر دیا تھا۔ وہ غزل کے روایتی تکلفات، آداب اور روایات سے باغی معلوم ہوتے ہیں۔ شمالی ہند میں غزل کے معروف ڈھانچے کو انشا نے شعوری طور پر توڑ پھوڑ دیا تھا۔ انشا نے غزل کی معنوی توڑ پھوڑ (Deconstruction) کر دی تھی۔ وہ تغزل کی پروا نہیں کرتے تھے اور نہ ہی وہ غزل کی عشقیہ تہذیب پر چلتے تھے۔ وہ تہذیبِ رسم عاشقی سے بے نیاز تھے۔ ان کے ہاں عشق کی شکل دیوار پھاندنے اور دھم سے فرش پہ گرنے کی آواز سے بنتی ہے:

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا

جب دھم سے آکھوں گا صاحب سلام میرا

دھم سے ہم دونوں گرے فرش پہ اس روپ کہ رات

رہ گیا ان کا دوپٹہ بھی چھپر کٹ سے لپٹ

صنف کے طور پر انشا غزل ضرور لکھتا ہے مگر وہ غزل کے روایتی دبستان کا باغی ہے۔ اس کی بغاوت نہ صرف غزل کے مضامین سے تھی بلکہ وہ غزل کی شعری لغت کا بھی باغی تھا۔ انشا کا ادبی شعور اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اس نے غیر روایتی شعری لغت اور مضامین سے شاعری پیدا کی۔ اس نے غزل کی اس شعری جمالیات کو بھی رد کر دیا تھا جو دلی کے تہذیبی رویوں کی پیداوار تھی۔ دلی کی زیبائشی شعری جمالیات (Cosmetic Poetic Aesthetics) اس کی شاعری سے بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ اس نے شاعری کے اس روایتی تصور کو بھی رد کیا کہ شاعری صرف حسین خیالات اور حسین الفاظ ہی میں ہو سکتی ہے۔ انشا غزل کی شاعری کو دلی کی سنجیدہ اور متین ثقافت سے نکال کر لکھنؤ کے بے تکلف رستوں، ہنستے کھیلنے والی کوچوں، عشق سے آباد چھتوں اور پر رونق بازاروں اور

گھروں میں لے آیا۔ یہ اس کا کمال کہا جاسکتا ہے کہ غزل اپنی ثقافتی فینٹسی (Cultural Fantasy) سے نکل کر زندگی کی حقیقت میں آگئی تھی۔

انشاء کے انٹیلی غزل روئے کو دیکھنے کے لیے اس کی ردیفوں اور قافیوں کی دنیا کا سفر کیجیے اور پھر اس کے مضامین و مطالب پر نظر دوڑائیے تو پتہ چلے گا کہ اس نے غیر روایتی شعری لغت کا اس کثرت سے استعمال کیا ہے کہ غزل کا منظر نامہ ہی بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس کی غزلوں کو دیکھ کر اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ لکھنؤ میں غزل لسانی تشکیل کے ایک نئے دور سے گزر رہی ہے۔ انشاء کے وجود سے ایک نیا تجرباتی دور شروع ہو گیا ہے جہاں شاعری نئے امکانات تلاش کر رہی ہے اور معنی و مطالب کی ایک ایسی دنیا پیدا ہو رہی ہے جو نسبتاً کم معروف ہے اور غزل کی معروف روایتی دنیا سے قطعی طور پر بے نیاز ہے:

تو سلتے کا اور اس کو کوڑا لگا	جو ہاتھ اپنے سبزے کا گھوڑا لگا
سو تیرے ہی پاؤں کا توڑا لگا	میرے ہے جو بازو میں ایک نیل سا
تمہیں کیا بھلا سرخ جوڑا لگا	اجی چشم بد دور نام خدا
کبوتر کا باہم جو جوڑا لگا	بھلا آپ شرائے کس واسطے
کہ دیکھنے مرے دل کا پھوڑا لگا	یہ دھکتی نگاہوں سے گھورا مجھے
مجھے بھوت ہو یہ گھوڑا لگا	مگی کہنے انشاء کو شب وہ پری

پھر کیوں نہ پڑے زخم دل تنگ میں کیڑا
پھرتا ہے پڑا ایک قدح تنگ میں کیڑا
”ہے کشن! یہ کانٹے گامرے انگ میں کیڑا“
کیڑے سے کہا ”ہے تری منہ چنگ میں کیڑا“
ایک زہر بھرا میرے دل تنگ میں کیڑا
مشغول عبادت عجب آہنگ میں کیڑا
ہے مہر بھی ایک عالم نیرنگ میں کیڑا

پیدا ہو اجی عشق سے جب تنگ میں کیڑا
عکس لب جاں بخش سے جوں بیر بھی
کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی
منہ چنگی نے فنکاری کی یہ لی کہ جھجک کر
جگنوؤں کو نہ رکھ محرم شبنم میں، اری چھوڑ
جھینگڑ کی سن آواز مراقب ہو کہ ہے یہ
لچھے ہیں یہ ریشم کے نہ یہ خط شعاعی

انشاء اور اس کے ساتھ ساتھ جرأت کی روایت سے لکھنؤ کی غزل بے شمار روایتی موضوعات و مضامین کو خارج قرار دیتی ہے۔ مثلاً لذتِ آزار کا تماشا لکھنؤ میں نہ ہو سکا۔ خود اذیتی کی روایت ختم ہوتی ہے اور محبوب سے برابر کی سطح پر بے تکلفی کا دور شروع ہوتا ہے مگر دبستانِ دلی کے لاشعور میں ذات کو ملنے والی اذیت کا سلسلہ اتنا مرغوب تھا کہ غالب تک پھیلا ہوا ملتا ہے۔ انشاء اور جرأت تو محبوب کو اذیت دینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اس طرح اردو غزل ایک نئے تجربے سے آشنا ہوتی ہے۔

انشا کے ہاں غزل میں جو نیا منظر نامہ نظر آتا ہے، اس میں لکھنو کی غزل کا عاشق کوچہ محبوب میں نہ سر جھکائے جاتا ہے نہ قتل ہونے کا ارادہ رکھتا ہے۔ نہ ہی وہ سایہ دیوار میں بیٹھا ہوا ملتا ہے۔ اسے اس کوچہ کی خاک ہونے کی تمنا بھی نہیں ہے۔ وہ محبوب کے محض نیاز ہی کو سب کچھ نہیں سمجھتا اور نہ ہی جان نثار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لکھنو کا عاشق ایک بدلے ہوئے سماج کا بدلا ہوا عاشق ہے۔ وہ افلاطونی عشق یا محض تخیلاتی عشق کی جگہ دنیوی محبوب سے عشق کرتا ہے۔ وہ دلی کے عاشق کی طرح عجز اور نیاز مندی کے بوجھ تلے دبا ہوا نہیں ہے۔ وہ اپنے محبوب پر قادر ہے۔ موقع محل کے مطابق اس سے محفوظ ہونے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ لکھنو کے شاعر کا عشق سماجی تعلقات کا عشق ہے۔ ان نئے سماجی تعلقات میں عاشق و محبوب کے تعلقات نئے سرے سے تعبیر کیے گئے ہیں:

چھوڑتے ہیں اب کوئی دو چار بوسے بن لیے چٹکیاں لے، گالیوں کی خواہ تو بوچھاڑ کر
ہم نہیں ڈرنے کے ان باتوں سے بارے شوق سے اور غل کر، اور چلا، اور توبہ دھاڑ کر

لگا بیٹھا انشا کو ٹھوکر تو ایک ارے اپنے سونے کے توڑے کی خیر

مانگا جو میں نے بوسہ ان سے چمن کے اندر بولے کہ ہاں نہیں چل مجھی بھون کے اندر

لگ جامرے سینے سے تو دروازے کو کر بند دے کھول قبا اپنی کے بے خوف و خطر بند

شال رومال کی تو چوٹ مجھے کچھ نہ لگی اب بنا پھینکیے کنواری کی شلوار کی گیند

میں جو شب ان سے راہ میں لپٹا ہم حاکم رہا نہ خوفِ عس
ہاتھ پائی ہوئی کچھ ایسی کہ پھر ان کی انگلی کی چڑھ گئی جھٹکس
لگی کہنے کہ میرے دامن کو نہیں اب تک کسی نے کیا مس
مفت جل جائے گا پرے بھی سرک ارے میں آگ اور تو ہے خس
جب کہ دیکھا کہ چھوڑتا ہی نہیں تب تو ٹھہری کہ دیں گے بوسے دس
گن کے دس لے لے گیارہواں نہ سہی مجھے پیٹے کرے جو اور ہوس
ایک دو تین چار پانچ چھ سات آٹھ نو دس ہوئے بس انشا بس

کھولے جب چاند سے اس مکھڑے کا گھونگھٹ عاشق کیوں نہ پھر لیوے بلائیں تری چٹ چٹ عاشق
نہیں معلوم اچی تم نے یہ کیا پڑھ پھونکا کہ تمہیں دیکھتے ہی ہو گئے ہم جٹ عاشق

ے کٹی تم کرو غیروں سے بہم، تو اپنے
بھاگتے پھرنے میں کچھ زور اٹھاتا ہے مزے
گھر سے باہر نکل آ، خون سے اپنے سر کے
چھپ کے کیا موندے ہے آنکھیں دے بس کھول بھی دے
آئیں شب سیر کو جو باغ ارم کی پریاں
اے نسیم سحری اس سے یہ کہو کہ ترا
اک غزل اور نئے قافیے میں کہہ انشا

گھونٹ لوہو کے پئے کیوں نہ غناغٹ عاشق
کھا کے چھڑیاں ترے ہاتھوں کی سناٹ عاشق
سرخ کرتا ہے دگر نہ تری چوکٹ عاشق
تاز جاتا ہے ترے پاؤں کی آہٹ عاشق
سو ہو نہیں دیکھ کے تیرا یہ چھپر کھٹ عاشق
رات سے اب تو بدلتا نہیں کرٹ عاشق
جس کے سنتے ہی ہو معشوق بھی جھٹ پٹ عاشق

انشا مجلسی زندگی کا شاعر ہے۔ سکوت، آرام اور چین اس کے لیے انفعالی رویے ہیں۔ اس کی ذات کا
اضطراب اور ذہنی اضطراب اسے پر شور ماحول، ہنگامہ آرائی، اچپلاہٹ اور شوخی کی طرف مائل رکھتا تھا۔ شخصی اعتبار
سے وہ بروں میں (Extrovert) انسان تھا۔ دربارداری کی زندگی میں اس کے لیے ویسے بھی اندر کی دنیا کی طرف
جھانکنا ممکن نہ تھا۔ اس لیے وہ خارجی دنیا ہی میں متحرک رہا۔ اس کی شعری دنیا میں امن و سکون نام کی چیز نہیں ہے۔
اس میں شور، ہنگامہ، حرکت اور تیزی کا گہرا احساس ہے۔ کلیات انشا میں ایسے مقامات ذرا مشکل ہی ملتے ہیں جہاں
وہ کسی پرسکون گھڑی میں اپنی ذات کی داخلی دنیا سے ہم کلام ہوتا ہوا ملتا ہو۔ اس کے لیے زندگی کا لطف زندگی کو
دیکھنے میں نہیں زندگی کو فعالیت سے بسر کرنے میں ہے۔ وہ خواب و خیال کی دنیا میں گم رہنے سے زیادہ زندگی کے
ہنگامے اور شور و شغب میں رہنا پسند کرتا ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں خالص تخیل یا فینٹسی (Fantasy) کی
سطحیں بہت کم بنتی ہیں۔ وہ اپنے تخیل کے صحراؤں، میدانوں، پہاڑوں، دریاؤں، پھولوں اور باغوں سے زیادہ اپنی
معمول کی زندگی میں سرگرم ملتا ہے۔ اس کے ہاں عشق و حسن کی روایتی دنیا کی ثقافت نہیں ہے۔ وہ اس تخیلاتی ثقافت
کے ملک کا باشندہ بھی نہیں ہے۔ وہ آصف الدولہ اور سعادت علی خان کے لکھنؤ کا باشندہ ہے۔ جہاں وہ معمول کی
عشرت پسندانہ زندگی بسر کرتا ہے۔ اس کا محبوب اور اس کا عشق اسی شہر کا تھا۔ اسی لیے اس میں تخیلاتی ثقافت کی جگہ
لکھنؤ کے انسان، گلی کوچے، مکان اور محلات نظر آتے ہیں۔

انشا، جرات اور رنگین نے لکھنؤ میں شاعری کی جو روایت قائم کی، اس کا تعلق شاعری سے کم مگر اس کے
باہر ہی باہر سفر کرنے میں زیادہ تھا۔ اس دور میں شاعری کو ”معنی“ سے تہی ہوتے دیکھ کر اور غیر سنجیدہ عناصر کو
شاعری کے لوازم قرار دیے جانے پر مصطفیٰ نے مسلسل ادبی احتجاج جاری رکھا تھا مگر لکھنؤ کا معاشرہ ”واہی گوئی“ اور
”مخرمی“ کو شاعری سمجھ بیٹھا تھا۔ مصطفیٰ جیسا سنجیدہ شاعر لکھنؤ کے مسخرے شاعروں سے بے حد نالاں تھا۔

انشا معنویت کی دنیا کا شاعر نہیں ہے۔ اس کی شاعری میں کسی فکری نظام کی تلاش ایک فضول کوشش
ہے۔ وہ انسان، حیات، کائنات اور مابعد الطبیعیاتی مسائل کے بارے میں سوچنے اور کچھ کہنے کی زحمت بھی گوارا نہیں
کرتا کیوں کہ لکھنؤ میں جس شعری روایت سے وہ پیوست تھا، وہاں ان مسائل کا گزرنہ تھا۔ البتہ یہ کہنا درست ہوگا

کہ اس کا تعلق لکھنؤ کی بے فکر روایت سے تھا۔ ایک ایسی روایت سے کہ جہاں زندگی عیشِ امروز کی داستانوں کا اظہار بن گئی تھی۔

انشا اس تہذیبی پس منظر میں خیال و فکر کا معمار تونہ بن سکتا تھا (اور نہ ہی بن سکا) البتہ لکھنؤی تہذیب و معاشرت میں ظاہری ہیئت پر توجہ کار حجام انشا کے فن میں ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوا۔ لکھنؤ کی تہذیب میں ملبوسات اور سنگھار سے لے کر معاشرت کی بے شمار دوسری سطحوں پر نئی نئی ہیئتیں تراشی گئی تھیں۔ ان اثرات کے تحت انشا نے ایک پختہ کار ہیئت ساز کی طرح لفظوں کی نئی نئی ہیئتیں بنانے میں کمال حاصل کیا۔ خیال و فکر کے فقدان اور محرومی کا ازالہ لفظی ہیئت سازی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ان کے ہاں یہ رجحان اس قدر بڑھا کہ وہ دبستان لکھنؤ کے سب سے بڑے ہیئت ساز سمجھے جانے لگے تھے۔ ان کی تیزی و طراری، جودتِ طبع اور اختراعی زرخیزی کے سبب لفظوں کی نئی نئی ہیئتوں کی تشکیل ممکن ہو سکی۔ دبستان لکھنؤ کی روایت میں ہیئتی تشکیلات کا جو مظاہرہ انشا نے کیا، وہ اپنی مثال آپ سمجھا جاتا ہے۔ وہ نہایت ادق، بے حد شوار گزار اور ناقابلِ رسائی لفظوں پر کامل قدرت رکھتے ہیں۔ وہ نہایت آسانی سے ان لفظوں کو نئی نئی ہیئتوں کی شکل عطا کرتے ہیں۔ ایک ایک قدم پر وہ ایک ماہر ہیئت ساز معلوم ہوتے ہیں۔

انشا کے ہاں شیرازہ بند ردیفوں کے استعمال کی کثرت نظر آتی ہے۔ اس طرح انشا نے غزل کے معنوی انتشار کی جگہ معنوی وحدت کو فروغ دیا۔ لکھنؤ کی مجلسی اور تہذیبی زندگی کی تنظیم بھی معنوی وحدت کی طالب تھی جہاں شاعر عشق کے تجربہ کو تسلسل کے ساتھ ایک داستان کی صورت میں بیان کر سکتا ہے۔ اس دور میں بات کو سمیٹنے کی جگہ بات کو پھیلانے کا میلان غالب تھا۔ لکھنؤ کی روایت میں مثنوی کے فروغ میں بھی اس بات کا اہم کردار تھا۔ درحقیقت لکھنؤ کی شاعری کے میلانات بیانِ انداز کی جانب راغب تھے۔ وہاں مثنوی، داستان اور مرثیہ کے رواج میں یہ ہی میلان شامل رہا تھا، لہذا لکھنؤ میں روایت تجربہ کے پھیلاؤ کی چھوٹی چھوٹی باتوں سے آشنا ہوئی۔ لکھنؤ کی مجلسی زندگی کسی گہرے اور پر معنی شعری تجربے کی متحمل نہ ہو سکتی تھی۔ یہ زندگی تجربہ کی کھلی ہوئی معنویت کی طالب تھی اور اس معنویت میں بھی عشق کے لطف اور عیش کا اظہار چاہتی تھی۔ اس لیے شعرا نے عشق کے منتشر تجربات کی جگہ مربوط انداز کے تجربات پیش کیے۔ جن میں شاعر کسی خاص وقت کے عشقیہ تجربات کو تسلسل کے ساتھ بیان کرنے میں واقعیت کی ایک کیفیت پیدا کر دیتا تھا۔ چنانچہ آہستہ آہستہ لکھنؤ کی غزل، غزل مسلسل کا منظر پیش کرنے لگی اور اس پر نظم کا انداز غالب آنے لگا۔ انشا، جرأت اور رنگین غزل کی اسی نئی روایت کے شاعر ہیں:

پھر تو کہہ بھر کے دم سرد ”مرے ہونٹ نہ چوس“
ہاں وہ کس طرح کہ ”بے درد مرے ہونٹ نہ چوس“
قہر ہے لعلِ مہرِ زیب سے تیرے کہنا
رنگِ یاقوت ہے یاں گرد، مرے ہونٹ نہ چوس

رہ، فضیلت نہ ہو، چلون تو مجھے چھوڑنے دے
 دیکھ یہ جاگہ ہے بے پرد مرے ہونٹ نہ چوس
 مجھ کو حیران نہ کر، چھوڑ، تری دہشت سے
 دیکھا، رخسار ہوئے زرد، مرے ہونٹ نہ چوس
 صدقے اس ناز کے انشا سے یہ کہنا ”چل بے
 چوٹ لگتی ہے، ہوا درد، میرے ہونٹ نہ چوس“

انشا کے ہاں ڈھونڈنے سے ایسی غزلیں بھی مل جاتی ہیں جن میں دلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کی نکھری ہوئی خارجیت بھی ملتی ہے۔ ایسی غزلوں میں بھی ان کی طبیعت کی بشارت، شگفتگی، خوش باشی اور طباعی کے خوش گوار نقش موجود ہیں۔ جب کہ ”کیرا“ اور ”پتھر“ جیسی غزلیں جو انشا کے اپنے زمانے میں عروج پر تھیں، آج زمانے کی گردش کے سبب ادبی تاریخ کی گرد میں لپٹی ہوئی ملتی ہیں مگر ان کے نشاطیہ رنگ کی غزلیں آج بھی زندہ ہیں:

آئے نہ آپ رات جو اپنے قرار پر	گزری قیامت اس دلی امیدوار پر
ساتی صراحی بے گل قام لا شتاب	ہے تجھ کو کچھ خیال بھی ابر بہار پر
شادابی ہوا میں یہ کیفیت اب کے ہے	سو رنگ کے شگفتہ ہیں گل شاخسار پر
اشعار جھومتے ہیں پڑے صحن باغ میں	تاک ایندے ہیں مست پڑے جوئے بار میں
موج بہار لالہ خود رونے اے نسیم	کچھ آگ سی لگائی ہے آکوسار پر
سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کروں	عکس شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر
ہو کر ترانہ سنج لب جو کے پاس بیٹھ	سو سو طرح سے جھاڑے ہے اپنے ہزار پر
انشا سے اب تو آنکھ چراوے یہ قہر ہے	اس وقت میں تو رحم کر اس کے خمار پر

انشا کی شاعری کے دیومالائی اور مقامی رنگ پر اب تک بہت ہی کم غور کیا گیا ہے۔ حالاں کہ یہ رنگ ان کے ہاں کافی ابھرا ہوا ہے اور مسلسل ملتا ہے۔ شمالی ہند میں انشا اپنے دور کا واحد شاعر ہے کہ جس کی غزل میں دیومالا اور مقامی رنگوں کا نہایت چوکا دینے والا استعمال موجود ہے۔ ان کے یہ رنگ واضح طور پر زمینی زندگی اور مظاہر کے ساتھ انشا کی گہری دل چسپی کے مظہر ہیں۔ یہ انشا ہی کا ظرف تھا کہ اس نے دیومالائی کرداروں کو غزل کے پیکر میں سمیٹ لیا تھا:

میکا ٹھنکا سلی تاکا ہو گیا بھسنت سب آہ کی دھونی نے جب اپنا جلایا بستر

گا نہ اے مطرب آ کے ہے مشتاق میکہ کا اور ملار کا جھولا

کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھا کا بولی ”ہے کشن! یہ کانٹے گامرے انگ میں کیڑا“

یہ بتنی ہے جو بڑکنی اگر چڑھ جائے ڈھب پر تو گٹھے کس روپ سے کنیش جی صراف کا جوڑا

مہاراج جی تم نے یہ سچ کہا جھننیں درشن ات ہیں انہیں درشن ات

یہ جل ترنگ نے پھیلا دی آگ پانی پر کہ جل کے گر پڑے خود میگہ راگ پانی پر

ادھر تو گنگا ادھر جمنہ بیچ ترینی عجیب طرح کا ہے تیر تھ پر آگ پانی پر
جو روپ تھا وہ کدارے کا بن گیا سارنگ کہ چاندنی نے لگا دی ہے آگ پانی پر

انشا کا مجموعی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ از بس آزاد، خود میں اور انفرادیت پسند شاعر تھا۔ اس کی انفرادیت پسندی کا یہ عالم رہا کہ وہ تکنیک کی پابندیوں کا کبھی غلام نہیں رہا۔ اس کے منفرد تخلیقی مہمبات اسے روایت کے رستے پر چلنے سے روکتے تھے اور ان کے اثرات سے انشا اپنا رستہ آپ نکالتا تھا۔ انشا اگر غلام تھا تو اپنے ان ہی تخلیقی مہمبات کا تھا۔ یہ تخلیقی مہمبات جس طرف چاہتے اسے بہالے جاتے۔ وہ تکنیک کے آداب اور پابندیوں کی پروانہ کرتے ہوئے اپنے لیے کوئی نیا اور منفرد شعری نقش بنانے میں مصروف رہتا تھا۔ زندگی بھر وہ اسی اسلوب کے ساتھ اپنے تخلیقی عمل میں ہمہ تن مگن رہا۔ اپنی انفرادیت پسند اور خود میں شخصیت کے سبب وہ اپنے کام کو سب سے انوکھا اور عجیب بنا کر پیش کرنے کا بھی عادی تھا۔ وہ دوسروں کو چوکا دینے میں ایک عجب مسرت محسوس کرتا تھا۔ اس وجہ سے بھی وہ آہستہ آہستہ شاعری میں ردیف و قافیہ اور مضامین کے عجیب و غریب تجربے کرنے لگا اور جب اس کو یہ اچھی طرح معلوم ہو گیا کہ اس کی شاعری کے یہ نمونے عوام و خواص میں مقبولیت حاصل کر رہے ہیں تو اس میں لفظی عجائبات کی شاعری کا شوق تیز تر ہو گیا۔ وہ پہلے سے بھی زیادہ تیزی اور مکمل ذہنی وابستگی کے ساتھ اس قسم کی شاعری کرنے لگا۔ اسے اپنی تخلیق کردہ لفظوں کی دنیا سے بے حد عشق تھا۔ ایک خالق کی حیثیت سے وہ اس دنیا کو سنوارنے اور نئے لفظی عجائبات تخلیق کرنے کے منصوبے بناتا رہتا تھا۔ اس کی ذات کی تیزی، طبائی، جودت طبع اور اختراعی رجحانات نے اس کی بھرپور معاونت کی۔ اس کے ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بے پناہ قدرت اور لغت کے ذخیرہ پر مکمل رسائی اس کے منصوبہ کو تقویت بخشی تھی۔ اس کی ذہنی مشق کا یہ عالم ہو گیا تھا کہ وہ ناممکن اور بظاہر ناقابل رسائی ردیف قافیوں سے اس طرح شعر برآمد کرتا جاتا تھا جیسے کہ وہ آسان اور زرخیز زمینوں میں آرام سے شاعری کر رہا ہے۔ انشا کے دور میں یہ بات کسی بھی شاعر کے صاحب کمال ہونے کی دلیل سمجھی جاتی تھی۔

یہ سب باتیں جن کا ہم نے مذکورہ بالا سطور میں ذکر کیا ہے، انشا کے فن کو ایک خاص منزل تک لے گئیں۔ ایک ایسی منزل تک کہ جس سے واپسی کا کوئی بھی رستہ کھلا نہ تھا۔ دوسروں کو لفظی عجائبات کا کرشمہ دکھا کر چونکا دینے والا شاعر اپنی خود بینی و خود نمائی کے نشہ میں جو کچھ کرتا رہا، اسے شاعری سے بہت کم تعلق تھا۔ اپنے لفظوں کی بنائی ہوئی دنیا میں وہ اپنا عکس دیکھ کر سرشار رہتا تھا اور بالآخر یہ ہی سرشاری اس کی تباہی کا سامان بن گئی۔ اپنی تیز روی میں اسے معلوم بھی نہ ہوسکا کہ وہ شاعری کے حقیقی لوازمات سے محروم ہو رہا ہے۔ لکھنو کی تہذیبی سرگرمیوں اور خود اس کی اپنی ہنگامہ خیزیوں نے اسے فرصت ہی نہ دی کہ وہ اپنی شاعری کے المیہ پر تبصہ سوچ سکتا۔ وہ شخص کہ جس کی طباعی اور جودت طبع کی ہندوستان میں دھوم تھی، شاعری کے نام پر وہ جو کچھ لکھتا رہا، درحقیقت وہ شاعری سے زیادہ منظوم لسانیاتی مشقیں تھیں۔ یہ سارا عمل انشا کی ناکامی کا اظہار تو کرتا ہے مگر اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ انشا نے غزل میں توڑ پھوڑ کا جو نیا تجربہ کیا تھا، وہ اس کی تخلیقی ذہانت کا مظہر ہے۔ انشا نے روایتی غزل کو پیچھے ہٹا کر لکھنو کے حوالے سے ایک نئی ثقافتی غزل لکھی مگر اس شاعری میں وہ کوئی بڑا شعری نقش بنانے میں کامیاب نہ ہوسکا۔ یہ اس کی ناکامی تو ہے مگر اس کے تجربوں سے انکار ممکن نہیں ہے۔

قلندر بخش جرأت

(۱۸۰۹ء-۱۷۳۹ء)

جرأت کو چہ رائے مان دلی کے رہنے والے اس خاندان کا ایک فرد تھا کہ جس کے بزرگوں کو عہد اکبری سے دربار شاہی میں درباری کا عہدہ حاصل تھا۔ جرأت کا خاندان دلی میں مرہٹوں، جاٹوں اور درانیوں کی پھیلائی ہوئی تباہی و بربادی کے باعث ۱۷۵۷ء کے لگ بھگ اپنا وطن چھوڑنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ اس زمانے میں اہل دلی کا دوسرا وطن فیض آباد / لکھنؤ بن گیا تھا۔ چنانچہ جرأت کا خاندان پہلے لکھنؤ پہنچا، پھر مرکزی تبدیلی کے باعث ۱۷۶۵ء میں فیض آباد جانے پر مجبور ہوا۔^{۵۰} فیض آباد اور لکھنؤ میں جرأت نے تعلیم و تربیت حاصل کی۔ شعر و سخن کا ذوق پروان چڑھا تو جعفر علی حسرت کے شاگرد ہوئے۔ جرأت کو علم نجوم اور ستار نوازی میں کمال مہارت حاصل تھی۔ تذکرہ نگاران کی فنی مہارت کے معترف رہے ہیں۔ عملی زندگی میں ان کو نواب محبت خان محبت اور سلیمان شکوہ کی سرکار سے توسل رہا۔ جرأت کی زندگی کا سب سے بڑا حادثہ بینائی سے محروم ہونا تھا اور وہ بھی عین جوانی میں۔^{۵۱} ان کی بینائی کب تلف ہوئی ہے، یہ کہنا مشکل ہے۔ ہمارے پاس کوئی ٹھوس اور یقینی حوالہ ایسا نہیں ہے جو سن کا تعین کر سکے۔ اس سلسلے میں دو ابتدائی حوالے قدرے رہنمائی کر سکتے ہیں۔ پہلا حوالہ مصحفی کے ”تذکرہ ہندی“ کا ہے جو ۱۲۰۹-۱۲۰۱ھ کے درمیان مرتب ہوا۔ اس میں مصحفی نے یہ خبر دی ہے:

”حیف کہ چشمش در عین جوانی بہ یک ناگاہ نابینا شدہ“^{۵۲}

مصحفی کے بیان سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ جرأت، مصحفی کی موجودگی میں یا ان کی تحریر سے کچھ ہی

مدت پہلے نایبنا نہیں ہوا اور نہ وہ اس افسوس ناک حادثہ کا ذکر اس حوالے سے ضرور کرتے، لہذا یہ معلوم ہوا کہ اندھے ہوئے مدت بیت چکی ہے، یہ ماضی قریب کا ذکر نہیں ہے۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جرأت ۸۷-۸۸ء/۱۲۱۰ھ سے قبل نایبنا ہو چکا تھا۔

ڈاکٹر افتداحسن نے اپنے ایک مقالہ میں جرأت کے اندھے ہو جانے کے واقعہ پر مفصل بحث کی ہے۔ ان کا تجزیہ یہ ہے کہ جرأت ۸۰ء-۱۱۹۳ھ کے بعد اندھا ہو چکا تھا۔ ان کے اس نتیجہ کی بنیاد اس مواد پر ہے جو اس عہد کے تذکروں سے حاصل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے اس نتیجہ سے مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جرأت ۱۱۹۸ھ کے لگ بھگ نایبنا ہو گیا تھا۔^{۵۴}

انشاء، جرأت اور رنگین کے اتحاد تلاش میں جرأت اس دور کا دوسرا بڑا شاعر ہے۔ اس کا شمار ان شعرا میں کیا جاتا ہے کہ جن کے تخلیقی کارناموں سے لکھنو کی شاعری کا ایک جداگانہ رنگ قائم ہوا اور ان کی قائم کردہ روایات پر مستقبل کی اردو شاعری نے اپنا سفر جاری رکھا مگر اس اہمیت کے باوجود مصحفی اور انشا کے معاصرین میں جرأت وہ بد نصیب شاعر ہے کہ جو اپنی زندگی میں اندھے پن کی وجہ سے بد نصیبی کا شکار ہوا اور مرنے کے بعد میر کی یہ مشہور رائے اس کو لے ڈوبی۔ ”تم شعر کہنا تو نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو۔“ اس رائے کو پھیلانے میں آزاد کا ہاتھ تھا۔ اس لیے جرأت ”ستم زدہ میر“ ہی نہیں ”ستم زدہ آزاد“ بھی ہے۔ ایک اور ستم محمد حسن عسکری کے مشہور مضمون ”مزے دار شاعر“ کی صورت میں جرأت پر انیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ٹونا جس میں جرأت چھوٹے تجربات کا شاعر بنادیا گیا۔

در حقیقت جرأت کے بارے میں آزاد کی بیان کردہ میر کی روایت نے اسے ناقابل تلافی نقصان پہنچایا ہے۔ اس رائے کا سحر آج تک نہیں ٹوٹ سکا۔ اپنی جگہ بات تو ٹھیک ہے کہ جرأت لکھنو کی معاملہ بندی کا جنسی شاعر ہے اور اس کی شاعری میں عہد جرأت کی پر نعیش زندگی کے مرقع موجود ہیں اور وہ طرز احساس ہے جو عشقیہ ہی نہیں جنسی (Erotic) بھی ہے مگر جرأت کی شاعری یہ ہی کچھ نہیں ہے۔ اس کی شاعری میں کچھ اور جوہر بھی موجود ہیں۔ یہ میر کا ظلم تھا کہ معاملہ بندی کی محدود شاعری کی بنا پر اسے ”چوما چاٹی“ کا شاعر کہہ دیا تھا مگر اس کی غزل کی داخلیت، سوز و گداز، عشق، جاں سوزی، خستگی اور جنون کو یک سر فراموش کر دیا تھا۔ حقیقت تو یہ تھی کہ جرأت کی شاعری میں ”چوما چاٹی“ سے کہیں زیادہ غزل کی خالص شاعری کے اشعار موجود تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں جرأت کی معاملہ بندی کے ساتھ ساتھ اس کی غزل کے روایتی کردار کا بھی جائزہ لینا چاہیے تاکہ اس کی شاعری کے دونوں پہلو ہمارے سامنے واضح ہو سکیں اور ہم جرأت کو ایک مکمل شاعر کے روپ میں دیکھ سکیں۔

جرأت کے قارئین کو جرأت کے اندر اور باہر سفر کرنے کی ضرورت ہے۔ ہمیں سراپا نگار جرأت سے مکالمہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس جرأت سے بھی ہم کلام ہونا چاہیے جو اندھا ہے۔ جس نے ایام جوانی میں زندگی کی بہاریں دیکھی تھیں مگر پھر یہ سارے منظر باہر کے باہر رہ گئے۔ جرأت کے اندر اندھیرا چھا گیا۔ اس صدمے نے اس کے اندر کی دنیا کو سو گوار بنادیا۔ اس سو گوار دنیا سے اس کی شاعری میں اندوہ ناک آوازیں بلند ہوتی رہتی تھیں،

لہذا ہمیں اس جرأت سے ملنا چاہیے جو عشق پیشہ اور معاملہ بند شاعر تھا اور ساتھ ہی ساتھ اس شاعر سے بھی کہ جس کے دل کی دنیا میں نغمہ غم کی ماتی لے بلند ہوتی رہتی تھی۔ لکھنؤ کے نشاطیہ ماحول کی طرب ناک میں جرأت کی کرب آفریں آواز اس کے منفرد شعری رنگ کی شہادت بھی دیتی ہے اور اس کے ذات کے اس کرب کی نشان دہی بھی کرتی ہے کہ جس کا تعلق اس کے داخلی آشوب سے تھا:

ملکِ دل میرا سدا سنسان ہی رہتا ہے آہ! سب نگر بستے ہیں یارب اس نگر کو کیا ہوا

کیا کیا بیاں کروں دلِ غم گیس کی حالتیں وحشی ہوا، دوانہ ہوا، باؤلا ہوا

پوچھتے کیا ہو ہمارا بود و باش اے دوستو! جس جگہ جی لگ گیا اپنا وہیں مسکن ہوا

تخت شاہی کا کس کو بھاتا ہے خوش ہمیں فقر ہی کا تاج آیا

گلشنِ دہر میں ہم ہیں وہ شجر اے جرأت عین موسم میں ہوں جس نخل کے سب ڈالے خشک

فصلِ گل گرچہ ہزار آئی پر اپنا جرأت دلِ پژمرده نہ جوں غنچہ تصویر کھلا

یہ بخت سو گئے کہ ترستے ہیں اس کو بھی وہ دیکھنا جو خواب میں تھا گاہ گاہ کا

اک آرزو بھی دل کی نکالی نہ تو نے آہ تا مرتے دم رہے گی یہ ہی آرزو ہمیں

جرأت کی شاعری میں چوں کہ میر کی طرح اول سے آخر تک گریہ زاری اور غم کی کیفیات عام ملتی ہیں، اس لیے نقادوں نے اسے میر کے اثرات سے تعبیر کیا ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ غم اور گریہ کی کیفیات تو اٹھارہویں صدی کی شاعری میں سیاسی و تہذیبی ابتری کے سبب پورے معاشرے میں موجود تھیں اور اس دور کے ادب میں غم کے مضامین ایک مشترکہ تخلیقی تجربے کے طور پر تقریباً ہر شاعر میں موجود ہیں۔ البتہ میر کو اس تجربے میں خصوصی شخص حاصل ہے، لہذا جرأت کی غزل میں ملنے والے غم کے تجربے کو صرف میر کے اثرات سے تعبیر کرنا درست نہیں ہے۔ جرأت کے ہاں ایک تسلسل کے ساتھ غم اور گریہ کی شاعری کا ملنا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ ان کے ذاتی تجربے کی دین تھی۔ ان کی زندگی میں بصارت سے محرومی کے واقعہ کو یقیناً اس میں گہرا دخل حاصل ہے۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی المیہ آواز براہ راست اس صدمے کا نتیجہ تھی۔^{۵۵} جرأت کی

شاعری کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس کا شعری وجود مکمل طور پر نوحہ کننا ہے۔ ایک نہ ختم ہونے والے نوحہ ہمہ وقت اس کی شاعری سے ابھرنا رہتا ہے۔ جرأت کی سائیکس (Psyche) وجود اور روح کے نوحہ میں بھٹکتی پھرتی ہے۔ معاملہ بندی کے مقابلہ میں یہ ماتمی لے اس کے ہاں کہیں زیادہ ہے۔ کلیات جرأت کے ہر صفحے پر معاملہ بندی موجود نہیں ہے مگر یہ ماتمی لے ضرور سنائی دیتی ہے۔ انشا اور رنگین کے مقابلہ میں جرأت کے یہ اشعار ایک منفرد رنگ سخن کی عکاسی کرتے ہیں:

جان جلتی ہے جدا اور دل جدا پنہاں جلے
دل پھنکا جاتا ہے اب جرأت کا ضبط آہ سے
تری سوزش نالہ جانکاہ! میں کس سے کہوں
آہ میں کس سے کہوں، اے آہ میں کس سے کہوں

نالوں کی اب ہوا سے سارا بدن دکھے ہے
اس عشق کی وہ چوٹیں ہر استخوان پر ہیں

جرأت وہ قصہ غم اپنی ہی ہے کہانی
سب پھوٹ پھوٹ روتے جس داستان پر ہیں

پہلو میں کیا کہیں جگر و دل کا کیا ہے رنگ
کس روز اشکِ خونیں سے تر آتیں نہیں

آتش سی پھنک رہی ہے مرے تن بدن میں آہ
جب سے کہ رو بہ رو وہ ربخ آتیں نہیں

دل کو روؤں یا جگر کا غم کروں، حیران ہوں
جانِ واحد کو مری ہیں کتنی ماتم داریاں

بھڑکا جگر و سینہ تو یوں اشک ہے بیتاب
جوں آگ لگے کو کوئی پھرتا ہے بجھاتا

میں وہ طوفانِ چشم تر دیکھا
ابر تر کو بھی جس سے تر دیکھا

گر یہ ہی ہر دم کا غم کھاتا ہے تو اے ہمد مولا
مت بلاؤ بزم میں جرأت کو ہے آتش زباں
دیکھ لیجواک نہ اک دن ہم کو غم کھا جائے گا
آگ سی سب کے دلوں میں آگے بھڑکا جائے گا

سوزشِ دل کیا کہوں میں جب تک جیتا رہا
ایک انگارا سا پہلو میں مرے دہکا کیا

جرأت کی کلیات میں ایک ایسی غزل بھی ملتی ہے جس میں ایک ماتمی لے کی آواز مسلسل سنائی دیتی ہے:

واں سے گھر آ کے کہاں سونا تھا
صبح تک یاد تھی اور رونا تھا
جب ہوئی صبح تو بستر سے پھر اٹھ
گریہ خونی سے منہ دھونا تھا
دھو چکے منہ کو تو کشت دل میں
ختم غم کا ہمیں پھر ہونا تھا
بو چکے ختم تو پایا یہ ثمر
کہ جگر کا دی تھی، جی کھوتا تھا
جی کے کھونے کے ہو درپے یہ کہا
کہ نصیبوں میں یہ ہی ہونا تھا
ہونا قسمت کا کہیں کیا تا شام
ہم تھے اور گھر کا بس اک کونا تھا
کونے لگ بیٹھے تو جرأت اے والے!
پھر وہی رات تھی اور رونا تھا

جرأت کے ہاں ذات کی شدید بے بسی کا احساس شکستہ پائی کی بعض تمثالوں میں بھی موجود ہے:
اے والے کہ موسم میں ہم آواز ہمارے
پرداز میں مصروف ہیں اور ہائے نہیں پر

صحرا کے بچ رہتا کیوں کارواں سے چھٹ کر
مگر آج کوئی ہوتا مجھ سے شکستہ پا کا

شکستہ پائی کے ساتھ ساتھ ”لہو“ کا استعارہ بھی ذات کے شدائد کو ظاہر کرتا ہے۔ اس استعارے میں ذات کا شدید کرب و اضطراب موجود ہے۔ ہمہ وقت لہو ہونے کی کیفیات میں ذات ایک مستقل عذاب اور آشوب کی حالت میں نوحہ کناں ہے۔ انشا، رنگین یا اس روایت کے کسی بھی دوسرے شاعر کے ہاں ذات کا یہ شدید کرب نظر نہیں آتا ہے۔ لکھنؤ میں رہنے کے باوجود غزل کا یہ اسلوب صرف جرأت ہی کے ہاں ملتا ہے اور ہماری اس رائے کو تقویت دیتا ہے کہ جرأت معاملہ بندی ہی کا شاعر نہیں، لکھنؤ کی ادبی روایت میں وہ غزل کی اس خالص روایت کا شاعر بھی ہے کہ جس کا تخلیقی مرکز دلی کا دبستان تھا:

تک خوب طرح دیکھ کہ اس خوں شدہ دل کی
ڈوبی ہی سدا رہتی ہے تصویر لہو میں
اے جوش جنوں گریہ خونی سے ہمار
نت غرض ہی رہتی ہے یہ زنجیر لہو میں
گلچیں نہ ستا، غنچہ پڑمردہ نمط آہ!
ڈوبا ہوا بیٹھا ہوں میں دل گیر لہو میں

ٹپاں ہے زخم سے یوں دل لہو میں
پڑا تڑپے ہے جوں بسل لہو میں
مجھے تک سرد ہونے دے، نہ جا تو
تڑپا چھوڑ کر قاتل لہو میں

کہاں اے اٹک خوئیں دل کو ڈھونڈوں ترے باعث گیا یہ مل لہو میں
گلی میں تیری میرا دل نہ ہووے پڑا لوٹے تھا اک گھائل لہو میں

جرات کی غزل میں ”لہو“ کے علاوہ ”قفس“ کا داستانی استعارہ بھی خصوصی توجہ کا حامل ہے۔ ”قفس“ استعاراتی طور پر جرات کی ذات کو پیش کرتا ہے۔ اس کی ذات کی محرومی، ناکامی، بے بسی، لاچاری اور نامرادی اس استعارے کی تہوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ بصارت سے محرومی کے احساس کے باعث شاعر اپنی ذات کو انتہائی بے بسی کی حالت میں ”قفس“ کی صورت میں متشکل پاتا ہے۔ زندگی کے بدلتے ہوئے منظروں کو نہ دیکھ سکے اور خارجی دنیا سے بھری رابطہ کے انقطاع کے باعث اس کی ذات ”قفس“ کے پرورد داستانی استعارے میں مضحل، نڈھال اور شدید تشنہ نظر آتی ہے۔ لکھنو کی نشاطیہ شاعری کے دور میں ”قفس“ کا یہ استعارہ جرات کے منفرد تجربہ کی عکاسی کرتا ہے۔

سحر کو بلبلیں کرتی ہیں غل غنچے چٹکتے ہیں قفس کے ہم در دیوار سے سر کو پکتے ہیں

فصل گل میں باغباں کج قفس میں لے گیا اور جب آئی خزاں، لایا ہمیں تب باغ میں

قفس میں ہم صغیر و کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا

اب تو ہم ہیں اور ہے کج قفس کی بود و باش تھا کبھی صحن چمن اپنا بھی مسکن اے صبا

چمن دکھایا نہ صیاد نے کبھی ہم کو رکھا قفس کو بھی دیوار گلستاں سے دور

ہو کے مجبور اب کیا ہے صبر میں نے اختیار ورنہ کیا میری قفس میں طبع گھبراتی نہیں

جوش گل چاکب قفس سے دم بہ دم دیکھا کیے سب نے یاں لوٹیں بہاریں اور ہم دیکھا کیے

جرات کی غزل میں ”لہو“ اور ”قفس“ کی استعارے کے ساتھ ساتھ ”بلبل تصویر“ اور ”طائر تصویر“ کی دو تمثائیں بالخصوص توجہ طلب ہیں۔ ان دونوں تمثالوں کا تعلق ذات کی حیرت اور خود رفتگی سے ہے۔ یہ تمثائیں ایک ایسی کیفیت کو پیش کرتی ہیں کہ جن میں شاعر کی ذات حیرت کے سبب بالکل ساکت نظر آتی ہے۔ ان تمثالوں میں شاعر ذہنی سطح کے ایک ایسے نقطے پر کھڑا ملتا ہے جہاں ہر قسم کی حرکت ختم ہے اور وہ وقت کے دھارے میں

محض ساکت، خاموش اور گم ہو جاتا ہے۔ حیرت و سکوت کا یہ احساس جرأت کی ذات میں پیدا ہونے والے بہت سے سوالوں کی دلیل بھی ہے اور اس امر کا ثبوت بھی کہ وہ شاعری میں صرف جذبات کی سطح پر ہی نہیں شعور کی سطح پر بھی زندہ تھا:

بہ رنگِ بلبلی تصویرِ محوِ حسرت ہوں
نہ مجھ کو اپنی خبر ہے نہ گلستاں کی خبر

ہم گلشنِ حیرت میں ہیں پرواز کہاں کی
جوں بلبلی تصویرِ کبھی تک نہ ہلے پر

فصلِ گل گرچہ ہزار آئی پر اپنا جرأت
دل پژمرده نہ جوں غنچہ تصویرِ کھلا

طائرِ رنگِ پریدہ ہیں نہ خود رفتہ ہم آہ
منہ تو دیکھو کوئی اب دام میں کیا لائے ہمیں

بہ رنگِ طائرِ تصویرِ ہیں ہم بارغِ حیرت میں
کب اپنے آشیاں سے صحنِ گلشن میں اترتے ہیں

ایک ایسے دور میں کہ جب لکھنو کی بزمِ نشاط زوروں پر تھی اور معاشرہ ہمہ وقت عیش و طرب میں شب و روز بسر کر رہا تھا، جرأتِ مکمل طور پر اودھ کی اقدار میں جذب یا گم ہو کر نہیں رہ جاتا۔ اس کی ذات اس معاشرے میں رہتے ہوئے منفرد اور الگ تھلگ بھی نظر آتی ہے۔ جرأت کے مقابلے میں انشا مکمل طور پر اس معاشرے میں اپنی ذات کو گم کر چکا تھا لیکن جرأت اپنے منفرد شعری وجود کے ساتھ اپنی انفرادیت کا اظہار بھی کرتا رہتا ہے۔ اس معاملہ میں اس کے دور ویسے ہیں۔ اول یہ کہ وہ منفرد ذاتی جوہر کو محفوظ رکھتا ہے اور دوم یہ کہ اس کے ساتھ ساتھ معاشرے کے مجموعی تجربہ میں شرکت بھی کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جرأت مکمل طور پر لکھنو کے معاشرے کا شاعر نہیں ہے۔ اس کا تعلق غزل کی تہذیب کے باطنی مرکز یعنی دلی سے بھی قائم رہتا ہے۔ اس لیے جرأت کی غزل میں جنون، وحشت، دیوانگی، خود رفتگی، بے خبری اور حیرت کے مضامین بہ کثرت ملتے ہیں۔ ان مضامین کے اندر جرأت کے ذاتی تجربے کی چمک اور کرب بھی موجود ہے۔ جنون و وحشت یا خود رفتگی ذات کے شدید داخلی بحران کے تجربے ہیں۔ ان تجربوں میں ذات کی وہ شدت

موجود ہے کہ جب انسان اپنے آپ میں نہیں رہتا اور اپنے وجود سے باہر نکل کر اعصابی تناؤ کو کم کرنے کی کوشش کرتا ہے:

گھر میں گھبراتے ہیں بے یار تو ہم وحشی سے سر برہنہ سر بازار چلے آتے ہیں

ملایا خاک میں جب سے جنوں نے تب سے ہم یارو بگولے کی طرح سے ہر بیاباں میں بھٹکتے ہیں

اے جوشِ جنوں گریہِ خونی سے ہمارے نت غرق ہی رہتی ہے یہ زنجیر لہو میں

آوارگی ہے شہر میں، صحرا میں وحشتیں آرام میرے جی کو کہیں اک زماں نہیں

جنوںِ عشق سے یہ حال ہے اپنا کہ ہم وحشی کبھی ہنس دے کے روتے ہیں کبھی رو دے کے ہنستے ہیں

بس اب بہتر ہے مجھ وحشی سے مل جا نہیں تیرا بھی دل دیوانہ ہو گا

شکر تم آگئے گھر اس کے، نہیں جرأت نے سر اٹھا کر ابھی دیوار سے مارا ہوتا

ہم دیوانوں کا ہے وہ گھر کہ جہاں نہ تو دیوار اور نہ در دیکھا

خبر ہے تجھ کو دیوانہ ہے وہ اے بے خبر کس کا کہے ہے دیکھ کر جو اپنے گھر کو ہے یہ گھر کس

یہ تنگ آئے ہیں ہم وحشی کہاں دل کھول کر روئیں
کہ وحشت پر ہماری تنگ ہے عرصہ بیاباں کا
کیا اس عشق کی وحشت نے کیا دیوانہ جرأت کو
عجب احوال دیکھا ہم نے کل اس خانہ دیراں کا
بڑھے تھے موئے سر تا پا لباسِ تن تھا عریانی
بچھایا خاک پہ تھا بسترِ خالی مگیلاں کا
کبھی اٹھ دوڑتا تھا وہ کبھی لوٹے تھا کانٹوں پر
نہ تھا کچھ ہوش اس وحشی کو اپنے جسمِ عریاں کا

نہ کرتا تھا کسی سے بات ہرگز اک مگر مطلع
یہ ہی درد زبان تھا اس مریض درد ہجراں کا
کچھ ایسا کر گیا بے تاب جانا ہم کو جاناں کا
نہ جی کو ہوش ہے دل کا نہ دل کو ہوش ہے جاں کا

تماشے کو نکل آتا ہے وہ رشک پری گھر سے مژہ دکھلا رہا ہے ان دنوں دیوانہ پن اپنا

جرات کی کچھ نہ پوچھو کہ میخانے میں کہیں دھر خشت خم پڑا ہے وہ بدست زیر سر

بصارت سے محرومی کے اثرات جرات کی شاعری میں مختلف شکلوں میں نظر آتے ہیں جن میں سے ایک شکل یہ ہے کہ ان کی شاعری میں لاشعوری طور پر ایک ایسے محبوب کا پیکر تخلیق ہوتا ہے جو نہایت شوخ و شنگ ہے اور شاعر کی ذات سے بے حد بے تکلف ہے۔ یہ محبوب زندگی کے عام معاملات اور حالات میں ان کی شخصیت کے ادھر ادھر نظر آتا ہے۔ یہ ان کی زندگی کا وہ ہمہ وقت کردار ہے کہ جس کے ساتھ گلی کوچے، گھر، صحن، چھت، دروازے اور محفل میں ان کا مکالمہ جاری رہتا ہے۔ جرات جس وقت بھی چاہے اور جہاں بھی چاہیں اس سے ہم کلام ہو سکتے ہیں۔ یہ محبوب لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا آئینہ دار ہے۔ اس کے دل میں جو بھی آئے کہہ ڈالتا ہے۔ اس کی ہر اچھی بری بات سے جرات محفوظ ہوتے ہیں۔ محبوب کے ساتھ مکالمات کا یہ اسلوب ان کی مرجھائی ہوئی روح اور ماتمی لے کے اثرات کو دھیمہ کر کے ان کی ذات کے دکھ کو شاد کامی و شادمانی عطا کرتا ہے اور ان کی اجڑی ہوئی دنیا کو آباد کرنے کے کچھ سامان فراہم کرتا ہے۔ جرات کا متخیلہ زندگی کی حقیقتوں کی طرح اس محبوب کا ایک نیم حقیقی سا تصور ابھارنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس متخیلہ میں محبوب کی بے شمار تمثالیں بنتی ہیں۔ ہر تمثال اپنے روزمرہ کی حرکت، حرارت، سماجی زندگی اور شان محبوبیت کے رنگ میں نظر آتی ہے۔ یہ مکالماتی تمثالیں بعض اوقات نہایت روشن اور متحرک ملتی ہیں۔ یکایک محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے سب کچھ ہمارے سامنے ہی ہو رہا ہے۔ بدلتے ہوئے مناظروں میں جرات کا محبوب کچھ یوں نظر آتا ہے:

چلنا اکڑ اکڑ کر اور بولنا مگر کر نام خدا قیامت آپ آن بان پر ہیں

اس سادگی کی ہم تو قربان آن پر ہیں اک ہاتھ میں ہے سرن، دو پھول کان پر ہیں

کیا ہوئے وہ ربط مگر آتے نہ ہم اک دن تو آپ اب آویں سال ہا اور کوئی بلانے کو کہے
کہتے تھے ”چل چل بے تجھ سے بات کرتا میں نہیں“ تو یہ کہتے ہو کہ ”ایسے کو بلاتا میں نہیں“

جگاؤں میں جو سوتے سے تو کیا برہم ہو کہتا ہے ”خدا جانے اٹھے ہیں آج ہم منہ دیکھ کر کس کا“

یاد کیا آتا ہے میرا وہ لگے جانا اور آہ! پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا ”کوئی آجائے گا“

دیکھ کیا آیا بھبھوکا سا وہ بن ٹھن اے صبا ہر روش ٹپکا پڑے ہے اس کا جو بن اے صبا

شب کیا یہ چپکے چپکے وہ شوخ و شنگ بولا ”دیکھو نہ بولیں گے ہم گر پھر پٹنگ بولا“

چھپ کے کی کیا سیر ہم نے کل جو لے کر آئینہ دیکھتا تھا عالم اپنی وہ مسی و پان کا
دیتی پہلے دیکھ ہر سو ہو کے پھر بے اختیار آپ بوسہ لے لیا اپنے لب و دندان کا

مدت کے بعد کیا کہوں گھر مرے آیا تو کچھ کہہ کے کان میں کوئی بدذات لے گیا

کس جاؤں سے آئینہ کو دیکھے تھا وہ اللہ مسی کو جو مل پان ہوس ناک نے کھایا

گلی میں اپنی مجھ کو دیکھ کر جھنجھلا کے یوں بولا ”مرے کوچے میں کیوں بیٹھا ہے تو، چل یاں نہ بیٹھا کر“
”ذرا تو بیٹھے نزدیک“ گر کہوں اس سے تو کس اداسے وہ کہتا ہے ”چل ہوں یاں سے دور“

شرم و حیا کا پتلا ہے وہ تو اہل عصمت ہو وصل میں بھی ہم سے پھر بے نقاب کیوں کر

دیکھو مل جاؤ کسی گوشے میں، ورنہ دل کی ہم نکالیں گے کسی دن سر بازار ہوس

گری سے جو محفل میں بھبھوکا سا وہ آیا تو دوہیں رہن شمع سے کافور ہوا رنگ

تمہارے بن ہے جرأت جان بہ لب جاں چلو دیکھ آؤ ازراہ کرم تم

مندرجہ بالا اشعار میں ہم نے جرأت کی شاعری کے ان پہلوؤں کی طرف توجہ مبذول کی ہے کہ جن پر ہمارے نقاد بالعموم توجہ دینے سے گریز کرتے ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ میں جرأت کی شاعری کے جس پہلو کو سب

سے زیادہ ابھارا جاتا ہے، وہ ”معاملہ بندی“ کا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ادبی مورخین معاملہ سے ہٹ کر جرأت کے کسی دوسرے پہلو کو قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھتے اور اس میں شک بھی نہیں کہ جرأت کی شہرت کا بڑا سبب معاملہ بندی کی شاعری ہے۔ جرأت کی شاعری میں معاملہ بندی کے محرکات کیا تھے؟ اور اس کی شاعری میں معاملہ بندی کی کون سی شکلیں ملتی ہیں، یہ دیکھنے کے لیے اب ہم جرأت کی شاعری کا ایک نیا سفر شروع کریں گے۔

جرأت ایک عرصہ تک لکھنؤ میں سوز و گداز اور ماتمی لے کی شاعری میں مصروف رہا تھا۔ اس شاعری نے اسے برس ہا برس تک کوئی بلند شعری مرتبہ نہیں بخشا تھا مگر جب اس نے اپنے استاد جعفر علی حسرت اور دلی کے میر سوز کی عشقیہ شاعری کی روش اختیار کی تو واہ واہ ہونے لگی مگر جی پوچھیے تو جرأت کی روح دلی کی حزنِ شاعری ہی میں تھی۔ یہ ہی شاعری برس ہا برس تک اس کے لاشعور کے نہاں خانوں سے جھانکتی رہی اور اس کی تخلیقی قوت کے لیے باطنی مرکز کا کام کرتی رہی۔ مگر جرأت کا مسئلہ تو لکھنؤ میں بلند شعری مرتبہ اور مقبولیت حاصل کرنا بھی تھا، لہذا اس مقصد کے حصول کے لیے اسے وہی کچھ کرنے کی ضرورت تھی جو اس دور کا ادبی شعور چاہتا تھا۔ اس کے عہد کا بڑا تقاضا یہ تھا کہ شاعری جسم و جاں کو محفوظ کرے، لہذا انہوں نے لکھنؤ میں اپنا ادبی قد بلند کرنے کے لیے معاملہ بندی کا راستہ اختیار کیا۔ اس کے بعد ان کی مقبولیت بڑھتی گئی۔ جگہ جگہ بلائے جانے لگے۔ دیوان کی نقلیں بننے لگیں اور بالآخر لکھنؤ کے مذاقِ سخن کی یہ سوغات بہ صورتِ دیوان نواب آصف الدولہ تک جا پہنچی اور یہ مذاق کی یگانگت ہی کا نتیجہ تھا کہ دیوانِ جرأت، آصف الدولہ کے سر ہانے رہنے لگا۔ اگر جرأت صرف ماتمی لے کی شاعری تک محدود رہتا تو اس کا دیوان آصف الدولہ کی پائنتی تک بھی مشکل ہی سے پہنچ پاتا اور وہ شاید کبھی بھی لکھنؤ کے خوش باشوں کی صحبت تک رسائی حاصل نہ کر سکتا تھا۔ لکھنؤ کے مذاقِ سخن سے سمجھوتہ کے بعد ہی یہ ممکن ہو سکا تھا۔

جرأت کا کام اپنے عہد کی روح کو دریافت کرنا تھا اور معاملہ بندی کی صورت میں انہوں نے یہ روح عصر پیش کر دی تھی۔ اس میدان میں اکیلے جرأت ہی نہ تھے۔ انشا بھی ان کا شریکِ سفر تھا۔ بعد ازاں رنگین نے بھی ان کا ساتھ دیا اور رفتہ رفتہ بہت سے دوسرے شاعر بھی اس نئے شعری تجربہ میں شریک ہوتے گئے تھے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی کا یہ مطالعہ دل چسپ ہے۔ معاملہ بندی کی تخلیق میں نہ صرف ان کے عہد کے تہذیبی محرکات کا فرما تھے بلکہ اس کا تعلق بہت حد تک ان کی زندگی کے بعض مسائل سے بھی تھا۔ ان کی ذاتی زندگی کے مسائل کس طور پر معاملہ بندی میں رونما ہوتے ہیں، اس کا جائزہ توجہ طلب ہے۔

یہ کہا جاتا ہے کہ انسانی کردار میں اس سے زیادہ مستقل کوئی صفت نہیں کہ مرد کی نگاہ ہمہ وقت عورت پر پڑتی رہتی ہے۔^{۵۶} اور بالخصوص کسی ایسے معاشرے میں جہاں تہذیب نے اپنی باطنی آنکھ کو بند کر کے باطنی دنیا سے تعلق منقطع کر لیا ہو تو پھر مرد کی آنکھ میں یہ صفت پہلے سے کہیں زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ باطنی آنکھ تو باطنی دنیا میں ایک محتسب کی طرح انسانی کردار پر نگرانی کا فریضہ سرانجام دیتی ہے اور انسانوں کے اندر حد سے بڑھتی ہوئی جہلوں کی تنظیم بھی کرتی ہے لیکن جب یہ آنکھ بند کر دی جائے تو کردار کی ساری توانائی انسانی آنکھ میں اتر آتی ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب میں چوں کہ باطنی آنکھ بند تھی۔ اس لیے مرد کی آنکھ ہر لمحہ عورت پر پڑتی تھی۔ حسن

کے نظاروں اور لذتوں کے سامان کثرت سے مہیا تھے۔ ڈیرہ دار طوائفوں، خانگیوں اور قباؤں کی ایک بڑی دنیا وہاں آباد تھی۔ لہذا جرات، آتش اور رنگین کی نظر اگر ہمہ وقت عورت کے بدن پر ٹکی ہوئی ملتی ہے تو کچھ عجیب نہیں ہے مگر جرات کے ساتھ تو یہ المیہ بھی تھا کہ جوانی میں بصارت سے محروم ہو گئے تھے۔ اس لیے ان کے ہاں بصارت کے زیاں کا براہ راست اثر ان کے متخیلہ پر پڑتا ہے اور اس زیاں کے باعث ان کا متخیلہ تیز اور زرخیز ہو جاتا ہے۔ اور وہ اپنے تخلیقی عمل میں لاشعوری سطح پر عورت کی تمثالیں بنانے پر زور دینے لگتے ہیں۔ اور یوں وہ اپنی بصارت کے المیہ کی تلافی کا سامان مہیا کر رہے تھے۔ بصارت نہ ہونے کی وجہ سے ان کے ہاں لس کی حس تیز ہو جاتی ہے۔ جو کچھ وہ دیکھ نہیں سکتے، اسے لس سے محسوس کرتے اور شاد کام ہوتے ہیں۔ جرات کے سراپا میں محبوب کے مخصوص اعضا شہوانی حصوں (Erogenic Zones) کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ ان اعضا کے تصور کے ساتھ ہی جنسی تصور ابھرنے لگتا ہے:

بیاں کب ہوں وہ جرات غنچہ ساں گر سوز بائیں ہوں
مزے ملتے ہیں لب سے یار کے جو لب ملانے میں

رہے تھا ہم سے ہم آغوش جب کہ وہ پیارا
عجب مزے کی تمہیں راتیں عجب تھے پیارے دن

لذت وصل کو پوچھے تو پلی جاتا ہوں کہہ کے ہونٹوں ہی میں ہونٹوں کے ملانے کا مزہ

کیا کہوں وصل کی شب لے کے بلائیں اس کی کیا اٹھاتا ہوں میں زانو پہ بٹھانے کا مزہ
میں تو پھر آپ میں رہتا نہیں دل سے پوچھو آگے پھر بھیج کے چھاتی سے لگانے کا مزہ

یاد آتا ہے تو بس رو رو کے زانو پیٹتا اس کا ہنس دینا اور اپنا گدگدانا ران کا

مسی آلودہ وہ لب چوس کے چکا ہے یہ دل جیسے دیتا ہے کسی کو کوئی اکسیر کھلا

ملائے لب سے لب لیے رہے جب تک وہ لپٹا تھا پھریری لے کے میں جوں کر کے اف یک بار اٹھ بیٹھا

کہنا کسی کا یاد جب آتا ہے یہ ہمیں "اتنا بھی بھیج بھیج کے نہ مجھ کو پیار کر"

سینہ کبھی تو مرے سینے سے لگا جان کہتا نہیں چھاتی سے تو ہر آن لگا جان

رات یہ کس کے ملا لب سے لب اپنا کہ اب آہ ہو ننھ پر سے نہیں سر کے ہے زباں اور طرف

جرات رہا نہ آپ میں اس وقت میں ذرا جوں لب سے لب اور اس کے بدن سے بدن لگا

جرات کی ایک غزل دیکھیے۔ اس غزل میں للچاہٹ، تلذذ اور جنسی خواہش کا عجیب دعائیہ انداز موجود ہے۔ یہ کام جرات ہی کر سکتا ہے:

لب جاں بخش وہ لب سے ملیں گے کب خداوندا
کہ جن کے واسطے میں جاں بلب زیر ونداں ہوں
وہ بکھرے بال نکھرے پہ الہی جلد دکھلا دے
کہ بکھرا جائے ہے جی اور میں وحشی پریشاں ہوں
خداوندا لگے گی کب میری چھاتی سے وہ چھاتی
کہ جس کے غم میں ہو کر دست بردل سخت حیراں ہوں
لگے گی کب وہ گوری ابھری گات، ہے ظالم!
کف افسوس جس کے واسطے مل مل کے ٹالاں ہوں
وہ کب دستِ حنائی آئے گا قبضے میں کیوں یا رب
کہ جس کے واسطے روتا لبو جوں شاخِ مرجاں ہوں
شکم دیکھوں گا میں کس روز وہ میدے کی لوئی سا
کہ پکڑے پیٹ پھرتا جس کے بن دیکھے ہراساں ہوں
سریں وہ گول اور رانیں بھری جلدی دکھا یا رب
کہ بیٹھا سر بہ زانوں جس کی خاطر میں بہ زنداں ہوں
الہی جلد دیکھوں ساقی سیمیں گوری گوری وہ
کہ میں ہر رات جس کے واسطے جوں شمع گریاں ہوں

دل چسپ بات یہ ہے کہ جرات کی معاملہ بندی کے اشعار میں تمثالوں کا رنگ تیز اور گاڑھا ہے۔ اس لیے حس لذات اور جنسی حساسیت کا اشتعال محسوس ہوتا ہے۔ ان تمثالوں میں ایک بھبھوکا سا چہرہ نمودار ہونے لگتا ہے۔ آگ جیسے رنگوں کی چمک دمک عروج پر پہنچتی ہے اور ماحول پر جنسی کیفیات غالب آجاتی ہیں۔

ہم یہاں ان کی ایک اور غزل درج کرتے ہیں۔ پوری غزل میں آنکھ لمحہ بھر کے لیے بھی عورت کے بدن سے نہیں ہٹتی۔ جسم کے ہر حصے کا بیان ان کے متخیلہ کو ایک نئی جنسی حساسیت دیتا ہے۔ اس غزل کا سراپا لکھنو کی اس علامتی عورت کی یاد دلاتا ہے جو اول اول عیش بائی کے نام سے ”سحر البیان“ میں نمودار ہوئی تھی اور اب لکھنو کے ناپید شاعر جرأت کے ہاں جلوہ دکھاتی ہے۔ بصارت سے محرومی کے احساس نے ان کو عورت کے بدن کے ایک دائمی تجسس کے سپرد کر دیا تھا۔ یہ ایک ایسا وحشی تجسس ہے کہ ہمہ وقت ان کے ساتھ رہتا ہے اور ان کے متخیلہ کو زرخیز اور متحرک رکھتا ہے۔ جرأت کے لیے عورت کا بدن ایک بھولے سرے برا عظم کی طرح دکھائی دیتا ہے جسے وہ بار بار دریافت کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ وہ اس دیدہ و نادیدہ برا عظم کے ایک ایک حصے تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور ہر حصہ ان کی ذات کی بے بھری کے لیے جنسی مہیجات کی سرشار کیفیتیں عطا کرتا ہے۔ جرأت کی غزل میں وجد آفریں جنیت (Ecstasy) جیسی کیفیت محسوس ہوتی ہے:

بال سلجھانا ترا نکلتی سے دل الجھائے ہے
 اور بکھرا دیکھ کر بس جی ہی بکھرا جائے ہے
 مانگ مانگے دل کو جوڑا بال باندھا چور ہے
 چھٹی ہو چوٹی تو بس دل کیا ہی تچی کھائے ہے
 کیا صفائی سے ترے ماتھے کی نسبت چاند کو
 وہ بھی دل پر داغ اس کے عشق کا دکھائے ہے
 وہ کمانیں ہیں بھویں تری کہ جن کو دیکھ کر
 اک جگر پر گھاؤ سا بن تیر ہی لگ جائے ہے
 انکھریاں جادو ہیں پلکیں برچھیاں بھالا نگاہ
 بانگی چتون ہائے تیری دل کو کیا کیا بھائے ہے
 سرخ چوٹی دیکھ ڈوری جال میں پھنسا ہے دل
 نکلے ہیں کیا کیا ادائیں جبکہ تو شرمائے ہے
 تڑپے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا دل
 دل تڑپ جائے ہے نتھنے جب کہ تو پھڑکائے ہے
 رہتے ہیں یعقوت سے بن پان کھائے سرخ ہوٹھ
 اور چمک دانتوں کی موتی کی لڑی دکھائے ہے
 آج تک کانوں سے کان ایسے سنے ہم نے نہیں
 چاہ کے حلقے میں بالا دیکھ کر جی آئے ہے

صبح کا تارا نخل ہو دیکھ بندوں کی لگ
دیکھ سورج یہ جڑاؤ مرکیاں ترائے ہے

جرات کے اندھے پن نے عورت کے بدن کو ایک جنسی شعلہ کی شکل دے دی ہے۔ بیوائی نہ ہونے ہی کی وجہ سے عورت کا بدن ایک مقناطیسی کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے اور وہ بدن کے اس مقناطیسی ہالے کا اسیر بن جاتا ہے۔ جرات کی شعری توانائی کا مرکز ایک اعتبار سے یہ مقناطیسی ہالہ بھی ہے۔ جرات کی معاملہ بندی کے اس جائزے کے بعد آئیے ذرا یہ دیکھیں کہ جرات نے اردو غزل کو کیا کیا محاسن عطا کیے اور ان کی بدولت غزل کی روایت میں کیا اضافے ہوئے اور ادب کی تاریخ میں ان کا مجموعی طور پر کیا کردار ہے؟

انشا اور جرات کی عشقیہ شاعری اس اعتبار سے ایک نئے رجحان کا اعلان نامہ تھا کہ اس میں محمد شاہی دور کی امر پرستی سے پیدا ہونے والے شعری رجحان کا مکمل طور پر خاتمہ ہو گیا تھا۔ اب اس غیر فطری عشق کے بعد اردو غزل عورت کے فطری عشق سے سرشار ہو رہی تھی۔ اس نئے رجحان کو پیدا کرنے میں اس نشاطیہ تہذیب کا ہاتھ تھا جس نے شجاع الدولہ کے دور سے اودھ میں عورت کے جنسی کردار کو بہت اہمیت دی تھی۔ فیض آباد اور لکھنؤ کے گلی کوچے اہل نشاط سے آباد ہو گئے تھے۔ ظاہر ہے ان عورتوں کا کردار ایک عام گھریلو عورت سے قطعی طور پر مختلف تھا۔ چنانچہ جرات، انشا اور ان کے معاصرین کی شاعری میں جو عورت بے دریغ ابھرتی ہے، وہ اہل نشاط کے طبقہ ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ نمایاں تبدیلی یہ نظر آتی ہے کہ دلی کے مقابلہ میں لکھنؤ کی شاعری میں عورت کے چہرے سے حجاب اٹھ جاتا ہے۔ اس لیے لکھنؤ کے شعرا اپنی توانائی اس عورت کی سراپا نگاری میں صرف کر دیتے ہیں۔ اس بے حجاب عورت کو دیکھ کر شعرا میں نہ کوئی حیرت پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی بڑا جمالیاتی تجربہ نظر آتا ہے۔ محض تلذذ اور مسرت کی گزراں کیفیات نظر آتی ہیں۔

ادبی اعتبار سے دیکھا جائے تو شعرا کے لیے دلی کے مقابلہ میں لکھنؤ زیادہ آزاد اور کھلے ذہن کا شہر محسوس ہوتا ہے۔ دلی ایک ایسا شہر تھا جہاں قدغون کا ڈھیر تھا اور تہذیبی احتساب کی تلواریں لٹکتی رہتی تھیں۔ جب کہ لکھنؤ میں وہ تلواریں نیام ہو چکی تھیں۔ اس لیے وہاں شعرا کے لیے دل کی ہر بات کا کہہ دینا عین ممکن تھا۔ اخلاقی اعتبار سے لکھنؤ کا معاشرہ زیادہ آزاد اور وسیع الذہن تھا۔ جو بات کی جاسکتی تھی اسے وہاں تخلیقی تجربہ میں بیان بھی کیا جاسکتا تھا۔ جب کہ دلی میں کر تو سکتے تھے مگر سب کچھ کہہ نہیں سکتے تھے کہ تہذیبی منہیات کا ایک نظام صدیوں سے مسلط تھا۔ ان بدلے ہوئے حالات کے باعث لکھنؤ میں تہذیبی رویوں کی آزادی نے جرات اور انشا کو نئے شعری تجربوں کے لیے وسیع تر مواقع فراہم کر دیئے تھے۔

جرات کی غزل جہاں ایک طرف ماضی کی روایت سے اپنا ایک تعلق بحال رکھتی ہے وہاں اس میں ماضی کی روایت سے باضابطہ انحراف کا ایک تیز عمل بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ حسرت اور میر سوز کی شاعری نے انحراف کی اس

نئی روایت کا ابتدائی تشکیل دیا تھا۔ انشا اور جرأت نے اس روایت میں لکھنؤ کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کو معاملہ بندی کی وسیع بنیادوں پر پھیلا کر فروغ دیا۔ چوں کہ یہ رجحان لکھنؤ کی ثقافتی زندگی کی روح تھا۔ اس لیے اس رجحان کو یہاں پر بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ایک عرصہ سے یہاں کی جنسی ثقافت اس رجحان کی آرزو مند اور مختصر تھی مگر اس تہذیب کے اندر ذاتی اور اجتماعی فکر کی نہ کوئی روایت تھی اور نہ ہی اس بے معنویت کے رویے کے خلاف کسی رد عمل کا اظہار موجود تھا۔

اسی طرح سے اس دور کے شعرا میں غزل کی ثقافت اور جغرافیہ بھی بدلتا ہے۔ شمالی ہند میں فارسی غزل کے حوالے سے صدیوں تک غزل وسط ایشیائی اور عجمی ثقافت کے جغرافیہ کا منظر نامہ بنانے میں مصروف رہی تھی۔ شمالی ہند کی غزل کے ثقافتی سرچشمے بیرونی سرزمینوں کے تھے مگر جرأت کے دور سے اردو غزل اپنی ثقافت اور جغرافیہ کو تبدیل کر کے اودھ کے منظر نامہ میں داخل ہو جاتی ہے اور شعرا کے لیے یہ ہی سرزمین تخلیقی کیفیات کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ اس وجہ سے مقامی حوالہ اب اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

جرأت کی غزل سے یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ لکھنؤ میں تہذیبی عمل کی تبدیلی سے لفظوں کی تہذیبی معنویت بھی بدل جاتی ہے۔ ”عشق“ کا جو مفہوم شمالی ہند کی تہذیب میں تھا وہ لکھنؤ میں بدل گیا تھا۔ ”عشق“ کا تصور وفاداری، جاں نثاری اور دیوانگی کے مراحل طے کر کے جنسی محبت کی شکل اختیار کر گیا تھا۔ شمالی ہند کی مثالیت جو عشق کے تصورات کے ساتھ وابستہ تھی، لکھنؤ میں پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور مثالیت کا یہ تصور بہت قدیم نظر آنے لگتا ہے۔ لکھنؤ کی شاعری میں ”عشق“ نام کی کوئی جنس بازار میں نہ تھی۔ ہاں اگر کچھ تھا تو ”جنس“ تھی۔ اب وفاداری اور ایقانے عہد کی قدیم صفات عنقا ہو رہی تھیں۔ ”عشق“ ایک ایسے استعارے کے طور پر زندہ نہ رہ سکا تھا کہ جس کے ساتھ بہت سی قدریں اور روایات وابستہ تھیں۔ جس استعارے کے اندر صدیوں تک ایک بڑی قوت و توانائی اور ایک لازوال وفا کا تصور موجود تھا۔ لکھنؤ کے بازارِ سخن میں بہت ارزاں ہو گیا تھا۔ لکھنؤ کے نئے معاشرے میں ”کوہ کن“ اور ”قیس“ جیسے استعارے واقعی طور پر بے آبرو ہو گئے تھے۔ لفظ ”عشق“ ایک بہت کم تر مفہوم کا حامل ہو گیا تھا۔ اب یہ عشق جہلوں کی پیاس بجھانے کے مطالب تک محدود ہو چکا تھا۔ اس لیے غزل کی ثقافت میں جو بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئیں، ان میں دلی کے شعری استعارے اپنی معنویت سے بہت تیزی کے ساتھ محروم ہوتے چلے گئے تھے۔

اردو ادب کی تاریخ میں اگر ہم جرأت کا ادبی مقام متعین کرنا چاہیں تو ہم اسے ایک عہد ساز شاعر قرار دے سکتے ہیں۔ غزل کی عشقیہ روایت میں معاملہ بندی کے فن کو فروغ دے کر اور اس فن کے نادر نمونے تخلیق کرنے سے وہ اپنے دور کی ادبی شناخت بن گیا تھا۔ ہمارے سنجیدہ نقاد معاملہ بندی کو کم تر درجے کی چیز قرار دیتے رہے ہیں مگر ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ فن لکھنؤ کے تہذیبی بطن سے نکلا تھا اور یہ بھی کہ اس کے فروغ سے غزل میں حد سے بڑھی ہوئی سنجیدگی کی جگہ بے شاشت کی کیفیات پیدا ہوئی تھیں۔ معاملہ بندی میں انتہا پسندی کا رویہ یقیناً کم تر درجے کی شاعری پیدا کرتا تھا مگر اس کے معتدل رویوں سے غزل کی پرمردگی میں زندگی کی ایک نئی لہر پیدا ہو گئی تھی۔ اس فن کا ایک براہ راست مثبت نتیجہ یہ نکلا تھا کہ لکھنؤ میں عورت غزل کا مرکز بن گئی تھی اور امر پرستی کی

شاعری ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی تھی اور یہ جرأت ہی تھا کہ جس نے ایک عہد ساز شاعر کی حیثیت سے اردو غزل کو ایک نئی جہت عطا کی تھی اور اس کی عشقیہ شاعری کے وجود ہی سے مستقبل میں لکھنو کی شاعری پروان چڑھی تھی۔

سعادت یار خاں رنگین

(۱۸۳۵ء-۱۷۵۸ء)

اردو ادب کے نقاد رنگین کو چاہے جتنا بھی مردود قرار دیں اور اس کے گناہوں پر جتنا چاہیں اسے مطعون کریں، اردو ادب کی تاریخ اس کے ذکر کے بغیر ہمیشہ نامکمل سمجھی جائے گی۔ رنگین وہ شاعر تھا کہ جس نے اپنے دیوان میں ”شیطان“ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا تھا اور اس کا آغاز بسم اللہ کی جگہ نعوذ باللہ سے کیا تھا۔ اس مردود اور مطعون شاعر نے ریختی جیسا گناہ اپنے سینے سے لگا کے اپنے دور کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کی کج روی کو ادبی ذخیرے میں ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا ہے۔ اسے اپنی بدنامی کا خوف بھی نہ تھا۔ وہ اردو ادب کا ایسا گناہ گار شاعر تھا کہ جسے اپنے گناہوں کے اقرار میں کوئی عار محسوس نہ ہوتی تھی۔ وہ ایک ایسا شاعر تھا کہ جس نے ظاہر اور باطن کی تمیز مٹا دی تھی۔ اسی تمیز کے اٹھنے سے اس کی شاعری پر اخلاقی الزامات اور ادبی گناہوں کا کثیر بوجھ ڈال دیا گیا تھا۔ عجیب بات یہ تھی کہ وہ گناہ گار معاشرہ جو اپنے گناہوں کو بے نقاب دیکھ کر خوف زدہ ہو گیا تھا، اس گناہ گار شاعر پر برس پڑا تھا۔ اس معاشرے میں گناہ کرنے کی تو اجازت تھی مگر اس کے اقرار کی رسم نہ تھی مگر رنگین وہ گناہ گار تھا کہ جس نے اپنے حوالے سے معاشرے کے گناہوں کا اقرار کر لیا تھا۔ رنگین کے سلسلے میں ہمیں اس بات کو بھی یاد رکھنا چاہیے کہ رنگین وہی کچھ تھا جو اس کا عہد تھا۔ وہ اپنے عہد کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کی ایک علامت تھا اور مکمل طور پر اس سے مربوط تھا۔

اخلاقی اعتبار سے رنگین کی شاعری کو قابل اعتراض تو ٹھہرایا جاتا ہے مگر اس مردود شاعر کے ادبی ذخیرے میں ادبی سماجیات کا ایک قابل قدر مواد بھی جمع ہو گیا ہے۔ اس کی شاعری صرف قباؤں ہی کی دنیا سے آباد نہیں ہے۔ اس میں پردہ نشین بیگمات کی زندگی کے بہت سے ان دیکھے پہلو بھی سامنے آتے ہیں جن میں ان کی خانگی زندگی کی جھلکیاں موجود ہیں۔ ان کے ذاتی مسائل اور جنسی ٹھٹھن کے منظر بھی نظر آتے ہیں۔ یہ جنسی ٹھٹھن بعض حالتوں میں عورتوں کے درمیان ہم جنس پرستی (Lesbianism) کی شکل بھی اختیار کر لیتی ہے۔ رنگین کی مثنوی ”در بیان سیر باغ اور اظہار احوال دو عورتوں کے روبرو باجی کے“ عورتوں کے درمیان ہم جنسیت کے اسی بڑھتے ہوئے رجحان کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس مثنوی کو لکھنوی ثقافت کے عصری سیاق و سباق کے حوالے سے دیکھا جائے تو معاشرے میں جنسی کج روی کی نفسیاتی شکلیں صاف طور پر ابھرتی ہیں۔ لکھنو کی عورت اس نوعیت کی نفسانی کیفیات کا شکار اس لیے بھی ہوئی تھی کہ مردوں کی کثیر تعداد گھریلو عورتوں کی جگہ طوائفوں سے جنسی ملاپ کو زیادہ پر مسرت محسوس کرتی تھی لہذا گھروں میں جنسی ناآسودگی میں مبتلا عورتیں ہم جنسیت میں مبتلا ہو کر جنسی

سکون کا مرحلہ طے کرتی تھیں۔

رنگین کی رنجی میں ”دوگانا“ ”الابچی“ اور ”زناخی“ کے کردار میں واضح طور پر ہم جنسیت (Lesbianism) کا ثبوت موجود ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ہم جنسیت کی لذت میں مبتلا عورتیں فاعل اور مفعول کا کردار ادا کرتی تھیں۔ مثلاً ”دیوان ایجنٹ“ میں رنگین نے ”دوگانا“ کی تعریف یوں کی ہے:

”دو عورتیں بازار سے بادام منگوا کر ان کی گری نکالتی ہیں۔ ان میں سے جو بادام توام یعنی دوگانا نکلتا ہے تو ضرور ہے کہ ایک گری، دوسری میں در آئی ہو۔ جو گری در آئی ہوئی ہوتی ہے اس کا نام زرنکھتی ہیں اور جس میں در آئی ہوتی ہے، اس کا نام مادہ کر کے کسی اجنبی شخص کو بلا کر وہ دونوں گریاں اسے دے کر کہتی ہیں کہ ان میں سے ایک گری مجھے اور دوسری گری، دوسری کو دے دو۔ جس کے ہاتھ نہ آئے وہ اپنے کو مرد جانتی ہے اور جس کے ہاتھ مالدین آئے، وہ مجبوراً مادہ بنتی ہے اور باہم ”دوگانا“ کہلاتی ہیں۔“ ۵۷

اسی طرح سے دو عورتیں ایک ایک الابچی لیتی تھیں۔ جس کی الابچی میں جفت دانے نکلیں وہ زرنکھتی تھی اور جس کی میں طاق نکلیں، وہ مجبوراً مادہ بنتی تھی۔ رنگین کی رنجی میں ”دوگانا“ کی ایک ایسی تصویر ملتی ہے جسے ہم جنسیت (Lesbianism) سے پیدا ہونے والے طرز احساس اور سرپانگاری کی عمدہ مثال کہا جاسکتا ہے۔ جرأت اور انشاک کے لکھنؤ میں رنگین کی سرپانگاری منفرد رنگ کی حامل ہے:

چھٹی رنگ غضب تس پہ کھچاوت خاصی
بال مہکے ہوئے چوٹی کی گندھاوت خاصی
دانت تصویر ہیں مسی کی جھاوت خاصی
سن جو چھوٹا ہے تو ہے منہ سے بہلاوت خاصی
اور رک جائے تو رکنے میں رکاوٹ خاصی
چھب درست ایسی ہے بازو کی گھاوت خاصی
قہر پا جامہ اور انگلیا کی کساوت خاصی
آستیں چست بہت اور چٹاوت خاصی
گو کھرو اور بنت کی ہے بناوت خاصی
ادبی کے ساتھ پھر ابرو کی جھکاوت خاصی
نور تن دیے ہی بینی کی جزاوت خاصی
غزہ وہ ظلم ادا اور رکھاوت خاصی
پھر ملاقات میں کافر وہ اچاوت خاصی
گفتگو سحر، کر خوب، لگاوت خاصی

ہو گی میری دوگانہ کی سجاوت خاصی
سر کے تعویذ ستم اور فتح پیچ عجیب
سب سے گفتار جدی سب سے زالی تک سک
شہر آشوب دھڑی تس پہ لکھوٹا کافر
گر جگت بولے تو پر کالہ آتش ہو زباں
اس کی بس گات کی کیا بات ہو تختی سودھواں
کرتی جالی کی پری سر پہ دوپٹہ اچھا
قطع چولی کی عجب، گھیر بھی دامن کا ظلم
لہر لہرائی ہوئی تس پہ وہ طوفانِ حباب
سکی بھرنی وہ شرر اور جھجکنا زیبا
پہنچیاں دا چہرے جی کان کی بالی بیدا
ناز زہندہ، حیا آفتِ عشوہ جادو
اچلاہٹ وہ فسوں اور چٹنا ہے ہے
کیوں نہ ایسے سے پھنے دل اتنی انصاف کرو

وہ پر مزا دھڑپن اور بناوٹ خاصی
سروقد اور ہے رانوں کی ڈھلاوٹ خاصی
سب سے پوشاک الگ، سب سے سجاوٹ خاصی
دست و پا زور ہیں مہندی کی رچاوٹ خاصی

بند پاجامے کی چنپا میں ثریا کی چمک
پاؤں میں کفش بھبھوکا وہ مغرق نادر
سب سے سب بات جدی، سب سے انوکھی رفتار
اس کا اظہار کروں تجھ سے میں کیا کیا رنگین

لکھنؤ کی شاعری سعادت یار خان رنگین تک پہنچتے پہنچتے سمٹ کر اتنی محدود ہو جاتی ہے کہ بالآخر اس کے
تہذیبی طرز احساس کی ایک شکل رنگین کی ریختی کی صورت میں ڈھل جاتی ہے۔ نواب شجاع الدولہ کے دور سے اودھ
میں جو جنسی تہذیب پیدا ہوئی تھی۔ اس کو آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے دور تک پہنچتے پہنچتے عروج حاصل
ہو گیا تھا۔ معاشرے میں ہر طرف نسوانیت کا غلبہ نظر آتا تھا۔ لکھنؤ کے امرا نے اول اول عورتوں جیسے شوخ رنگوں
کے کپڑے پہننے شروع کیے۔ پھر ان کے مزاج اور زندگی کے عام رویوں سے نسوانیت ٹپکنے لگی۔ رفتہ رفتہ چال ڈھال
پر بھی یہ رنگ مسلط ہوتے گئے اور بالآخر ایک طویل مدت کے بعد یہ نسوانی اثرات ریختی کی صورت میں تخلیقی سطح پر
ظاہر ہوئے۔ رنگین اس صنف شعر کے رہنما شعرا میں تھا۔

جرات اور انشا کی معاملہ بندی نے جنس پر تمام تر توجہ مرکوز کر دی تھی۔ لکھنؤ کا ایک خاص طبقہ معاملہ
بندی کی رنگینوں سے اب بھی خوش نہ ہو سکا تھا۔ اس لیے اس طبقے کی طلب کے مسئلہ نے ریختی کے لیے راستہ ہموار
کر دیا اور یوں کہا جاسکتا ہے کہ رنگین کی ریختی، لکھنؤ کی شہوانیت (Lust) کے ابال کی ایک صورت تھی۔

لکھنؤ کی جنسی تہذیب کے بطن سے ریختی کی جو عورت نمودار ہوتی ہے، وہ از بس جنس زدہ ہے۔ اس کی
پیاس نہ بجھنے والی ہے۔ ریختی میں ایک زن پر شہوت (Nymph) نظر آتی ہے جو اپنے مزاج کے اعتبار سے شہتی النساء
(Nymphomania) میں مبتلا دکھائی دیتی ہے۔ ریختی کی یہ عورت جنسی جبلت کی تسکین کے لیے زندہ ہے اور یہ ہی
اس کی زندگی کا واحد مقصد ہے۔

رنگین نے اپنی ریختی میں ایک شہوت زدہ، جنس پرست عورت کی تمثالیں بنائی ہیں جسے ہم نے
(Nymph) کہا ہے۔ رنگین کو تذکرہ نگار چاہے کتنا ہی برا کہیں یا ہمارے عہد کے نقاد اسے کتنا ہی اوباش اور مردود قرار
دے دیں مگر ہم ایک حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ رنگین نے اپنے دور کے تہذیبی باطن سے اس عورت کو
دریافت کیا ہے اور اسے زندگی کے معمولات میں متحرک دکھایا ہے۔ اس عورت کی دریافت کا سہرا اسی کے سر
بندھتا ہے۔ جنسی کرب، تشنگی اور خواہش کے ہاتھوں ٹوٹی ہوئی لکھنؤ کی اس عورت کی تصویر رنگین نے کچھ اس
طرح بنائی ہے:

وہ لگتا ہی نہیں چھاتی کو ہاتھ
اپنی چھاتی میں مردوں کیسے

مردوے یوں تو بہت مشنڈے ہیں لیکن ہے ہے
کوئی ایسا نہیں جھاڑے ترا پانی باندی

رنگین قسم ہے تیری، ہوں میلے سر سے میں
مت کھول کر کے مت و زاری ازار بند

تو تو محرم نہیں ہاتھ لگا چھاتی کو
سخت بے رحم ہے تو ادھی مری جان گئی

میں پیڑو میں انھی ادھی مری جان گئی
مت ستا مجھ کو دوگانا ترے قربان گئی

میرا سمیٹتی ہے وہ
شب کو بولی تھی چارپائی کب

سماجی اعتبار سے رنجی کی صنف اس بات کا بھی اعلان نامہ ہے کہ معاشرہ اپنے مردانہ اوصاف سے محروم ہو چکا ہے۔ زندگی کو ایک بڑی نظر سے دیکھنے کی روایت ختم ہو چکی ہے۔ رنجی لکھنو کی سیاسی و معاشرتی مجبوریات کی پیداوار بھی ہے۔ یہ اس معاشرے کی کوکھ سے جنم لیتی ہے جو زندگی کے میدانِ عمل میں بازی ہار چکا تھا۔ شجاعت، مردانگی اور جہد آزمائی کی روایات کو خیر باد کہہ کر نسوانیت کا لباس اوڑھ چکا تھا۔ رنجی گو شعرا کے لیے حیات و کائنات کے موضوعات غیر متعلق اور بے معنی ہو چکے تھے۔ ان پر زندگی کا مفہوم سمٹ کر سطحی حساسیت اور جذباتیت کے مضامین میں نظر آتا ہے۔ عبدالسلام ندوی کو رنجی کے غیر مہذب ہونے کی شکایت تھی:

”یہ صنف اس قدر غیر مہذب الفاظ کا مجموعہ ہے کہ ہم اس دورِ تہذیب و شائستگی

میں ان کے دوچار شعر نقل کرنے کی جرأت نہیں کر سکتے۔“ ۵۸

رنجی کی یہ صنف معاشرے کے ایک بڑے حصے کے غیر تخلیقی ہونے کی بھی دلیل ہے۔ یہ اس تخلیقی ذہن کی پیداوار ہے کہ جس کے پاس کہنے کے لیے اب کچھ بھی باقی نہیں تھا۔ یہ ذہن تخلیقی پستی کا شکار تھا اور رنجی اسی تخلیقی پستی کی دین تھی۔ یہ ایک ایسی صنف تھی کہ جو حسن و جمالیات اور تہذیب کی معمولی سطحوں تک بھی نہ پہنچ سکتی تھی۔

اسی بنیاد پر ڈاکٹر صابر علی خان جیسے اعتدال پسند نقاد یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ یہ اعلیٰ درجے کی شاعری

یا ادب نہیں ہے اور جذبات کے اعتبار سے یہ اتنی ادنیٰ اور اسفل ہے کہ اسے قطعاً شعر و ادب کی تاریخ میں کوئی جگہ نہیں مل سکتی۔ البتہ انہوں نے اس صنف کی تاریخی اور لسانیاتی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ ریختی کی اگر کوئی اہمیت ہو سکتی ہے تو وہ اس کے صرف لسانیاتی اور تاریخی کردار میں ہے۔^{۵۹}

لسانی اعتبار سے دیکھا جائے تو رنگین کی ریختی میں اہل نشاط کی لغت اور محاورات کا وافر ذخیرہ فراہم ہو گیا ہے اور یہ ذخیرہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ رنگین نے صرف سنی سنائی باتوں پر انحصار نہیں کیا بلکہ یہ اس کے ذاتی تجربہ کا نتیجہ تھا اور بقول رنگین یہ ”عرسِ شیطان“ کی دین تھی۔ یہ ”عرسِ شیطان“ کیا تھا اور رنگین کو اس سے کیا کچھ حاصل ہوا، اس کی وضاحت ”دیوانِ ایجنختہ“ کے مختصر دیباچہ میں کی گئی ہے:

”اکثر میں عرسِ شیطان کا جس سے مراد تماشِ بنی خانگیوں کی ہے، کیا کرتا تھا اور اس قوم کی ہر ایک تقریر پر دھیان دیتا تھا۔ کچھ دن اسی طرح سے گزارے۔ تب یہ ان خانگیوں کی بہت سی اصطلاحات اور محاوروں کا علم ہوا۔ ان کی زبان میں یہ چوتھا دیوان جو ”ایجنختہ“ کے نام سے مشہور ہے، ترتیب دیا۔ بہ قول شخصے گندہ بروزہ باخشکہ اگرچہ لطفے ندارد لیکن ایجاد بندہ است۔ اس دیوان میں ان خانگیوں کے ایجاد کردہ نکات، محاورے اور اصطلاحات اکثر ایسے نظم ہوئے تھے جن کو دوست سمجھنے سے قاصر تھے۔ اس لیے میں نے دقیق الفاظ یعنی محاورے وغیرہ کو اس دیباچہ میں بہ قید حروفِ تجوی شروع کر کے لکھ دیا۔“^{۶۰}

رنگین کی شاعری کے اس سماجی پہلو کو ہم نظر انداز نہیں کر سکتے کہ اس نے اپنے دور کی پست جنسی حساسیت کو محسوس کرانے کا گراں قدر فریضہ سرانجام دیا ہے۔ یہ کام رنگین نہ کرتا تو کوئی دوسرا شاعر کر سکتا تھا۔ لکھنو کے تہذیبی باطن میں ریختی کی تخلیق کے لیے سارے مہیجات موجود تھے۔ شاعر کا کام محض یہ تھا کہ وہ اس صف میں معنوی حمل ٹھہراتا اور اسے معاشرے کے سامنے پیش کر دیتا۔ اتفاق سے یہ کام رنگین نے کیا اور یہ بھی محض اتفاق تھا کہ اپنے پس منظر کے اعتبار سے وہ ہر اعتبار سے اس کام کے لیے نہایت موزوں انسان بھی تھا۔

ریختی کے ضمن میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ رنگین اور دیگر ریختی گو شعرا کا تعلق اس عہد کے سنجیدہ تخلیقی گروہ سے برقرار نہ رہ سکا تھا۔ خاص طور پر مصحفی اور ان کے حلقہ اثر کے شعرا اس صنف سے بالکل الگ تھلگ رہے تھے۔ لکھنو میں مصحفی کی واحد ذات تھی کہ جو اس صنف سخن اور معاملہ بندی کے خلاف مسلسل جہاد کرتی رہی اور اس دور میں مصحفی شاعری کی سنجیدگی، لطافت، افکار اور جمالیات کے لیے ہمیشہ کوشاں رہا۔ آتش کی شاعری، مصحفی کی اس شعری روایت کی توسیع کرتی ہے اور لکھنو کے اس پست شعری مذاق کے خلاف آواز بلند کرتی ہے۔ اس شعری آگہی کی بدولت لکھنو کا یہ پست شعری مذاق بالآخر شکست کھا جاتا ہے۔

مگر اس سنجیدہ تخلیقی گروہ کے برخلاف لکھنو کے شرفا، امرا، خواص اور عوام کا ایک گروہ ریختی کو فروغ دینے کا باعث بن رہا تھا۔ حسرت موہانی کے قول کے مطابق ریختی اس زمانے کے مذاقِ عوام و خواص کے لحاظ سے عیش پسندانہ لکھنو کی طباع کے بہ غایت مناسب تھی۔^{۶۱} یہ لوگ اس دور کے شعری مذاق کی پستی کے ذمہ دار قرار

دیے جاسکتے ہیں۔ درحقیقت ان لوگوں کے لیے شاعری کے اعلیٰ معیارات اور اعلیٰ اقدار کی ضرورت نہ تھی۔ ان کے لیے شاعری سنجیدہ مقاصد کے حصول کا ذریعہ نہ رہی تھی۔ شاعری ان کے لیے خوش دلی، تفریح اور مجلسی تفریح کی چیز بن گئی تھی۔ لکھنو کا نشاط پرست معاشرہ ریختی کے مضامین و مطالب میں اپنی جنسی تسکین اور جنسی اظہار کا سامان تلاش کرتا تھا۔ معاملہ بندی کے بعد یہ معاشرہ اپنے ذوق کی پست ترین سطح پر پہنچ گیا تھا، اب اس ذوق کو ریختی ہی کی صنف مطمئن کر سکتی تھی اور ریختی میں اس معاشرے کی داخلی تسکین کے لیے سارے سامان موجود تھے۔

رنگین اپنے عہد کی ادبی حماقتوں میں شریک ہی نہیں تھا بلکہ شریک غالب بھی تھا..... وہ معصی اور آتش کی طرح ان حماقتوں سے دامن بچا کر گزرنے کی صلاحیت نہ رکھتا تھا۔ دراصل وہ ریختی کے اس شعری مزاج کا فطری طور پر جہان رکھتا تھا اور اسی کے باعث وہ ریختی جیسی ادبی صنف کا خالق قرار پایا۔ معصی و آتش کی طرح رنگین کی ذات میں خالص شعریات کی شناخت کا جوہر نہ تھا، لہذا وہ اپنے دور کی ادبی لغویات کی دلدل میں ڈوبتا چلا گیا۔ جو شاعر زندگی اور شاعری کا ایک معمولی تصور رکھتا ہو، اس سے شاعری کی برتر توقعات رکھنا عبث معلوم ہوتا ہے۔ آتش اپنے دور کے برتر ادبی شعور کی نمائندگی کرنے والا شاعر ہے۔ جب کہ رنگین اپنے دور کے کم تر شعور کا شاعر ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا نقطہ نظر نہایت معمولی اور ناقص نظر آتا ہے۔ ”دیوانِ آمینتہ“ کے دیباچہ میں رنگین لکھتا ہے کہ دنیا میں ان چیزوں سے بہتر اور کوئی چیز نہیں ہے۔ اول خوب کھانا، دوم خوب پہننا اور سوم نازنین عورتوں سے صحبت رکھنا۔^{۲۲} رنگین کی شاعری ان ہی تین خیالوں کی پیداوار ہے اور یہ ہی خیال اس کی شاعری کے رگ و پے میں سرایت کناں ہیں۔ رنگین کے زمانہ میں اودھ کے اندر اس قسم کی غیر تخلیقی سوچ رکھنے والے افراد کی کثرت تھی۔ رنگین درحقیقت ان ہی لوگوں کا نمائندہ ہے جن کی زندگی کا مقصد اپنے آپ کو محض جسمانی لذات کی کثرتوں کے سپرد کر دینا تھا۔

رنگین اور اس کے حلقہ اثر کے شعرا کی سوچ کا دائرہ کار کھانے، پینے اور جنسی عمل کی لذتوں تک ہی محدود تھا۔ یہ جماعت زندگی کی بصیرت، ذوقِ جمال اور جنسی ترفیع کے تصورات سے یک سرکاری تھی اور نسوانی شہوانیت کے ادنیٰ درجے کے اظہار پر زندہ تھی۔ یہ ہی وجہ تھی کہ ریختی ایک مخصوص دور میں سماج کے کم تر درجے کے ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کرتی رہی اور کسی جان دار اور مضبوط شعری بنیاد کے نہ ہونے سے زیادہ مدت تک زندہ نہ رہ سکی۔ اودھ کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کے ساتھ ہی اس صنف کا وجود بھی ختم ہو گیا اور آج ریختی کو شعرا ادبی تاریخ کے اندھیروں میں دکھائی دیتے ہیں اور ان ہی اندھیروں میں سعادت یار خاں رنگین بھی بھٹکتا ہوا نظر آتا ہے۔

حوالے

۱۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، جہم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)، ۱۷۶

۲۔ آزاد، آب حیات، ۲۳۰

- ۳- ڈاکٹر وحید قریشی، میر حسن اوران کا زمانہ (لاہور: محمد شمیم، ۱۹۵۹ء)، ۲۱۸
- ۴- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، شاہ الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان انجیو کیشنل کانفرنس، ۱۹۷۶ء)، ۵۵
- ۵- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ۵۳، ۵۵، ۶۳
- ۶- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۷۸ء)، جلد دوم، ۱۵۵
- ۷- ڈاکٹر وحید قریشی، مثنویات حسن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء)، جلد اول، ۱۲
- ۸- سعادت خاں ناصر خوش معرکہ زیبا، مشفق خواجہ، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء)، جلد اول، ۳۰
- ۹- ناصر خوش معرکہ، جلد اول، ۳۱
- ۱۰- میر حسن، سحر البیان، دیباچہ، میر شیر علی افسوس (مکتبہ: نورث ولیم کالج، ۱۸۰۵ء)، ۳
- ۱۱- ڈاکٹر وحید قریشی، میر حسن اور سحر البیان "تاریخ ادبیات مسلمانان پاک وہند" (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء)
- اردو ادب، جلد دوم، ۱۷۵
- ۱۲- مذکورہ حوالہ، ۱۷۳
- ۱۳- اول اول یہ بات اٹھانے کی تھی کہ میر حسن نے بزمیہ مثنوی کے لیے رزمیہ بحر کا انتخاب کر کے روایت سے انحراف کیا ہے۔ آنے والے نقاد بھی انشا کی اس بات کو مسلسل دہراتے رہے۔ اصل حقیقت یہ تھی کہ بحر متقارب مثنیٰ مقصود حسن سے پہلے بھی بزمیہ مثنویوں میں مستعمل رہی ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں، ۵۱۶-۵۱۳، انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۷۱ء
- ۱۴- ڈاکٹر محمد اجمل "لوک کہانیاں" داستان در داستان، ڈاکٹر سمیل احمد، مرتب: (لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء)، ۲۳۷
- ۱۵- مذکورہ حوالہ، ۲۳۷
- ۱۶- ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۱ء)، ۵۳۶
- ۱۷- ڈاکٹر وحید قریشی، میر حسن اور سحر البیان "تاریخ ادبیات، اردو ادب، جلد دوم، ۱۷۵
- ۱۸- شاد احمد فاروقی، مرتب: ذکر میر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء)، ۲۵۳
- ۱۹- ذکر میر، ۲۵۸
- ۲۰- غلام ہدانی معصی، تذکرہ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء)، ۱۳
- ۲۱- تبسم کاشمیری، غلام ہدانی معصی (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۱۹۷۳ء، پنجاب یونیورسٹی لاہور)
- ۲۲- غلام ہدانی معصی، ریاض الفصی، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء)، ۲۸۷-۲۸۷
- ۲۳- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۷۸ء)، جلد سوم، ۲۵۳
- ۲۴- محمد احمد علی، مرقع اودھ (لکھنؤ: الناظر پریس، ۱۹۱۲ء)، ۳۰
- ۲۵- معصی، عقد ثریا، مولوی عبدالحق، مرتب: (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء)، ۱۳
- ۲۶- تبسم کاشمیری، معصی، ۱۲۹-۱۳۲
- ۲۷- مذکورہ حوالہ، ۱۳۱
- ۲۸- معصی، ریاض الفصی، ۲
- ۲۹- محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)، ۲۹۰
- ۳۰- جرأت، دیوان جرأت، مقدمہ محمد حسن عسکری: (لاہور: میری لاہور پریس، ۱۹۶۵ء)، ۲۸
- ۳۱- مذکورہ حوالہ
- ۳۲- ڈاکٹر نور الحسن نقوی، مرتب: کلیات معصی نو جلدیں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۳ء)، جلد ہشتم، ک
- ۳۳- خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: کلیات انشا مقدمہ آمنہ خاتون، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء)، جلد اول، ۳۶

- ۳۳- ڈاکٹر عابد پشاور، انشاء اللہ خان انشا (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۶ء) ۸۷
- ۳۵- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، شاہِ الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشن کونفرنس، ۱۹۷۶-۷۷ء) ۷۵
- ۳۶- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ۱۳۷
- ۳۷- مذکورہ حوالہ، ۱۳۸
- ۳۸- قدرت اللہ قاسم، مجموعہ نغز، محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء) ۸۵-۸۲
- ۳۹- انشاء در باب لطف، کئی، مترجم: (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء) ۲۸-۲۷
- ۴۰- آزاد، آب حیات، عظیم کا شیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۷۹
- ۴۱- آب حیات، ۲۷۳
- ۴۲- مذکورہ حوالہ، ۲۷۲
- ۴۳- مذکورہ حوالہ، ۲۹۶
- ۴۴- مذکورہ حوالہ، ۲۷۶
- ۴۵- مرزا محمد عسکری، مرتب: کلام انشا (الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۲ء) ج ۱
- ۴۶- شیفتہ، گلشن بے خار، فائق، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۶۰
- ۴۷- آزاد، آب حیات، ۲۶۸
- ۴۸- مذکورہ حوالہ، ۲۵۳
- ۴۹- مذکورہ حوالہ، ۲۵۳
- ۵۰- ڈاکٹر اقتدا حسن، مرتب: کلیات جرأت (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء) جلد اول، ۱۷۳
- ۵۱- معصومی، تذکرہ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء) ۶۳
- ۵۲- مذکورہ حوالہ، ۶۳

۵۳- Dr. Iqtada Hasan, Later Mughals Literature (Lahore: Ferozsons, 1995) 244

۵۴- ڈاکٹر جمیل جاوہی، قلندر بخش جرأت (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۰ء) ۲۲

۵۵- Dr. Muhammad Sadq, A History of Urdu Literature, (Karachi: Oxford University Press, 1995) 180

۵۶- ڈاکٹر محمد اجمل، مترجم: نشاط فلسفہ (Pleasure of Philosophy) (لاہور: گلشن ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۱۲۷

۵۷- ڈاکٹر صابر علی خان، سعادت یار خان رنگین (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء) ۳۱۵

۵۸- عبدالسلام ندوی، شعر الہند (اعظم گڑھ: دارالمصنفین،) جلد دوم، ۱۰۵

۵۹- صابر علی خان، رنگین، ۳۰۶

۶۰- مذکورہ حوالہ، ۳۱۱-۳۱۰

۶۱- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعراء، شفقت رضوی، مرتب: (کراچی: ادارہ قیادگار غالب، ۱۹۹۹ء) ۵۶

۶۲- صابر علی خان، رنگین، ۳۰۷

فورٹ ولیم کالج

سیاست، تاریخ اور اسلوب کی تشکیل

۱۷۶۰ء کے ہندوستان میں برطانوی مقبوضات کے نقشہ پر نظر ڈالیے تو یہ معلوم ہو گا کہ انگریز مشرق میں بنگال کے کثیر حصے پر پلاسی کی جنگ کے نتیجے میں عملی طور پر قابض ہو چکے تھے۔ جنوبی ہند کے مشرقی ساحلوں پر وزیرکا پٹم، کلک، ایلور، مدراس، ٹوئی کارن اور مغربی ساحلوں پر سورت، بمبئی اور کوچین ان کے مقبوضات میں شامل تھے۔^۱ یہ وہ دور ہے کہ جب کلائیو (Clive) کی فتوحات کے بعد کمپنی ہندوستان میں اپنے پاؤں جما چکی تھی۔ چھوٹے چھوٹے بکھرے ہوئے مقبوضات کے ساتھ ساتھ بنگال جیسا خوش حال علاقہ ان کے قبضہ میں آچکا تھا۔ چنانچہ اب وہ مشرقی ساحلوں کی تجارتی کونٹھیوں کے مالک بن چکے تھے۔ بنگال کے بھی مالک بن چکے تھے۔ ۱۷۸۳ء میں ہندوستان کے نقشہ پر کمپنی کے مقبوضات پر نظر دوڑائیے تو واضح طور پر ان مقبوضات کی وسعت میں کافی اضافہ نظر آتا ہے۔ ۱۷۶۳ء کی جنگ بکسر (Battle of Buxar) کے نتیجے میں شاہ عالم ثانی کی طرف سے وہ بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کے حقوق ۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو الہ آباد میں حاصل کر چکے تھے۔^۲ ہندوستان میں پہلی بار مشرقی حصے پر ان کے مقبوضات ایک جغرافیائی اکائی کی صورت اختیار کر گئے تھے جس سے وہ اس علاقے میں ایک طاقت کے طور پر نمودار ہونے والے تھے۔ جنوبی مشرقی ساحل پر مدراس میں ان کے قدم مزید مضبوط ہو رہے تھے اور وہ یہاں سے جنوبی ہند کی سب سے طاقتور اور قوم پرست ریاست ”میسور“ کی جانب دیکھنے لگے تھے۔ مشرقی ساحل پر بھی قطار اندر قطار چھوٹے چھوٹے مقبوضات کا ایک چھوٹا سا سلسلہ شمالی سرکارز (Northern Circars) کے نام سے ظاہر ہو چکا تھا۔^۳ اور جب ہم ۱۸۰۵ء میں انیس برس کی مختصر مدت کے بعد ہندوستان کے نقشہ کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بنگال، بہار اور اڑیسہ کے استحکام کے بعد کمپنی کے قدم کان پور، آگرہ، متھرا اور دہلی تک بڑھ چکے ہیں۔ درمیان میں صرف اودھ کی ریاست رہ گئی ہے۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت ہو چکی ہے۔ جنوبی ہند کے علاقے میں بھی مقبوضات بڑھ چکے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ہندوستان میں مرہٹہ طاقت کم زور ہو کر بکھرنے لگی ہے۔ اودھ کی ریاست عسکری طور پر ضعیف کر دی گئی ہے۔ نظام حیدر آباد کمپنی کا حلیف بن چکا ہے اور اب عسکری، اقتصادی، سیاسی اور انتظامی طور پر تباہ حال ہندوستان تیزی سے کمپنی کے قبضے میں آتا ہوا معلوم ہو رہا ہے۔

اس زمانے میں ایسٹ انڈیا کمپنی صرف تجارتی کمپنی ہی نہ رہی تھی بلکہ وہ ایک حکم ران طاقت کا روپ اختیار کر چکی تھی اور پورا ہندوستان برطانیہ کی نو آبادی بننا جا رہا تھا۔

فورٹ ولیم کالج نو آبادیاتی عزائم کے اسی پس منظر میں قائم ہونے والا ایک تاریخی ادارہ ہے جس کا تذکرہ ہم آئندہ سطور میں کرنے والے ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کا تذکرہ کرنے سے پہلے آئیے ہم پلاسی (Plassey) کی شکست (۱۷۵۷ء) کے بعد کے انتظامی اور لسانی حالات کو بھی ایک نظر دیکھ لیں جب تجارتی کمپنی، حکم ران کمپنی کی شکل اختیار کرنے کی آخری منازل میں تھی اور برطانوی افسروں کا مدتوں پرانا خواب پورا ہو رہا تھا کہ وہ بنگال پر حکم رانی کریں گے۔ چنانچہ کمپنی جب حکم رانی کے روپ میں ظاہر ہوئی تو اسے جلد ہی دیگر والیان ریاست اور پھر اپنے ہندوستانی مقبوضات کے انتظامی ڈھانچے کو چلانے اور مقامی رابطہ قائم کرنے کے لیے ایک زبان کی ضرورت شدت سے محسوس ہوئی۔ اس دور میں دربار مغلیہ کی زبان فارسی تھی۔ مرہٹے بھی فارسی استعمال کر رہے تھے۔ کمپنی نے بھی فارسی کا استعمال شروع کیا۔ وارن ہسٹنگز (Warren Hastings) کے دور (۱۷۸۵-۱۷۹۲ء) میں برطانوی حکم رانوں کی دل چسپی فارسی سے زیادہ بڑھی۔ یہ کہا جاتا ہے کہ برصغیر میں علوم مشرقیہ کی تاریخ وارن ہسٹنگز کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔ وہ اپنی ابتدائی عمر ہی میں ہندوستان آگیا تھا۔ یہاں پر وہ مشرقی آداب اور رسوم سے متاثر ہوا۔ اس نے فارسی پر عبور حاصل کیا۔ ہندوستان میں اس نے مصوری کے نمونے اور مخطوطات اکٹھے کیے۔ اس کے ساتھ ساتھ کمپنی کے ان افسروں کی بہت ہمت افزائی کی جو ہندوستانی مطالعات میں دل چسپی رکھتے تھے۔ ان افسروں کی خاطر اس نے کمپنی کی سپریم کونسل سے بھی جنگ کی اور ان کی دل چسپی کے موضوعات پر ہسٹنگز ان سے طویل مباحث بھی کرتا رہتا تھا۔ اس زمانے کی سرگرمیاں اور واقعات اس بات کے شاہد ہیں کہ ہندوستان اور مشرق سے انگریزوں کی دل چسپی میں اضافہ ہوا۔ کلکتہ مدرسہ (۱۷۸۰ء) اور ایشیائیک سوسائٹی آف بنگال (۱۷۸۴ء Asiatic Society of Bengal) مشرقی تعلیم، آداب اور تاریخ و تہذیب کی طرف رغبت کا اظہار تھے۔ سپیر (Spear) کا تو یہ کہنا ہے کہ ہسٹنگز پہلا گورنر جنرل تھا جس نے یہ نکتہ پالیا تھا کہ مستحکم انتظامیہ کے لیے ہندوستانی ثقافت کو بنیاد سمجھنا چاہیے۔ اس نکتہ کو پالینے کے باوجود ہسٹنگز (Hastings) کوئی عملی منصوبہ نہ بنا سکا۔ شاید اپنی دفتری، سیاسی اور جنگی مصروفیات کے باعث وہ اس طرف مناسب توجہ نہ دے سکا۔

ولزلی (Wellesley) جب (۱۷۹۸ء) میں ہندوستان پہنچا تو سیاسی حالات کمپنی کے حق میں جا رہے تھے۔ سو برس کی خانہ جنگیوں، سیاسی ابتری اور اقتصادی زوال نے مقامی طاقتوں کو از بس کم زور کر دیا تھا اور طاقت کا توازن کمپنی کی طرف جا رہا تھا۔ ولزلی کا دور اس لیے بہت اہم ثابت ہونے والا تھا کہ سات سال کے اندر اندر وہ کمپنی کو ہندوستان کی سب سے طاقتور سیاسی قوت بنانے والا تھا۔ فورٹ ولیم کالج اسی بڑھتی ہوئی سیاسی قوت کی انتظامیہ کے لیے ایک بنیادی تربیتی ادارہ کی حیثیت سے وجود میں لایا جا رہا تھا اور ولزلی (Wellesley) اس منصوبہ کا خالق تھا۔ اگرچہ فورٹ ولیم کالج کی منصوبہ بندی میں سب سے زیادہ اہمیت سیاسی، انتظامی اور نو آبادیاتی عوامل ہی کو

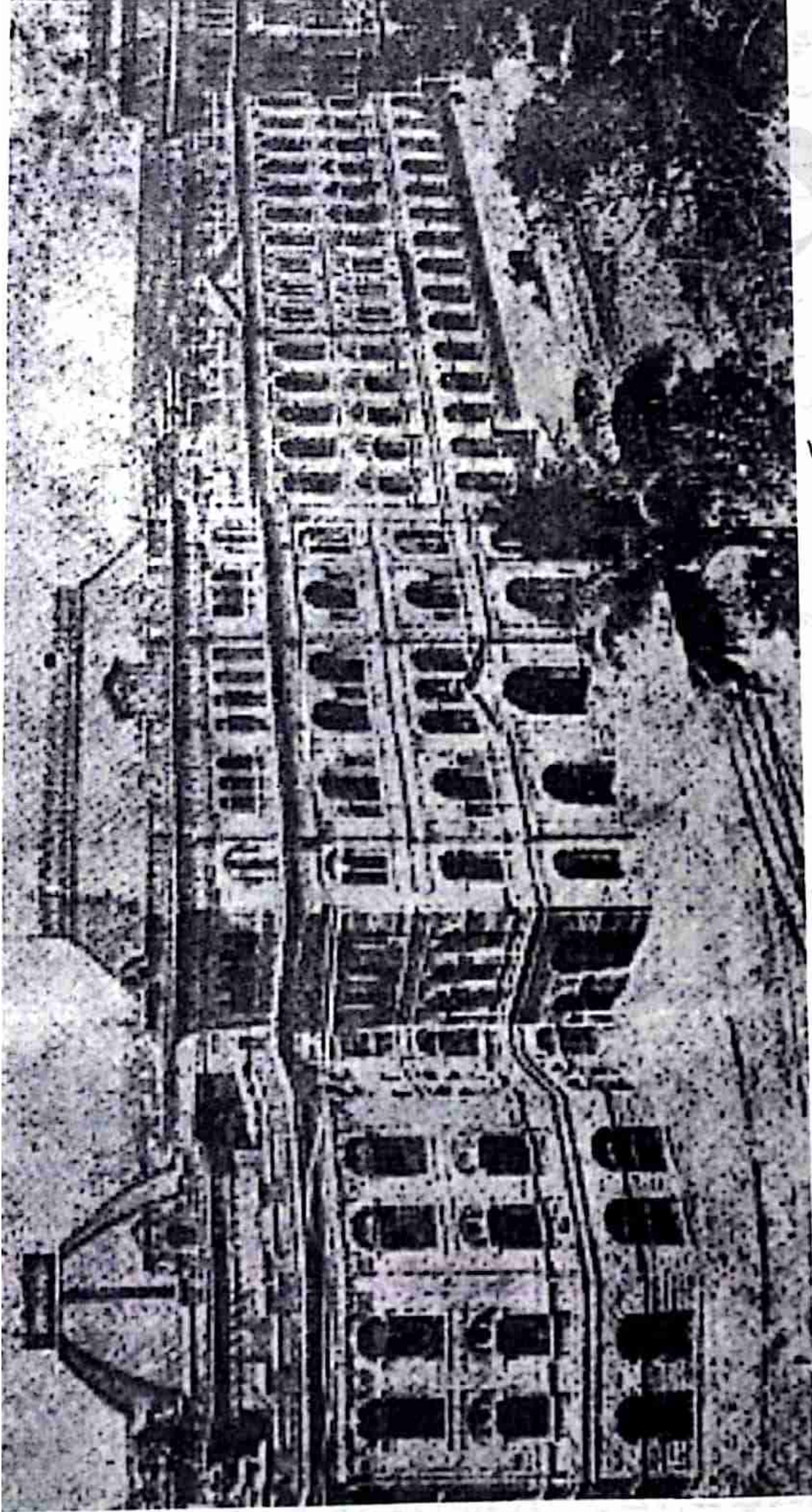
دی گئی ہے^۸ اور اس میں کوئی شک بھی نہیں ہے کہ فورٹ ولیم کالج نوآبادیاتی عوامل ہی کے تحت قائم کیا گیا تھا، مگر ہمیں کالج کے عقب میں ہونے والی مستشرقین کی ان سرگرمیوں کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے جو اٹھارہویں صدی کے رابع آخر میں بنگال میں علوم شرقیہ کے لیے کی جا رہی تھیں۔ یہ وہ دور تھا جب مستشرقین ہندوستانی مطالعات کے ذریعے ہندوستانی تاریخ، ادبیات، تہذیب اور زبانوں کو جاننے کی کوششیں کر رہے تھے۔ اس دور میں مستشرقین کی سعی و جدوجہد علمی مقاصد کے لیے تھی۔ وہ انفرادی اور جماعتی طور پر ہندوستانی ذہن، فلسفہ و فکر اور مذہبیات کی تفہیم میں مصروف تھے۔ اس سلسلے میں سر ولیم جونز (Sir William Jones) کی خدمات کا خاص طور پر ذکر کیا جاتا ہے۔^۹ مگر ۱۸۰۰ء میں جب فورٹ ولیم کالج قائم ہوا تو اس وقت کلکتہ مرکز میں ہندوستانیات اور علوم شرقیہ کے مطالعات کا مقصد تبدیل ہو چکا تھا۔ ولیم جونز اور دیگر مستشرقین کی علمی سرگرمیوں کا دور گزر چکا تھا اور اب انیسویں صدی کے آغاز میں کالج کے قیام کا مقصد نوآبادیاتی ضروریات قرار پایا تھا مگر ہمیں یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ اٹھارہویں صدی کے رابع آخر میں مستشرقین کی سرگرمیوں کے باعث ہی وٹزلی کے ذہن میں کالج کی منصوبہ بندی کا خیال پیدا ہوا تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ وٹزلی کے مقاصد کیا تھے اور وہ کس طرح سے کالج کو نوآبادیاتی منظر نامہ میں قائم ہوتا ہوا دیکھ رہا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کا قیام اس بات کا ابتدائیہ تھا کہ اب کمپنی اپنے تجارتی کردار کو حکم رانی کے وسیع اور جامع کردار میں بدلنے کی منزل پر آگئی ہے۔ اس کے مقبوضات اتنے پھیل چکے ہیں کہ وہ اسے "Empire" کا نام دینے لگی ہے۔ اور وٹزلی کہ جو توسیع پسندانہ عزائم سے سرشار تھا، حال اور مستقبل میں انتظامیہ کے انگریز افسروں کو بہتر حکم ران بنانے کے لیے تیزی سے منصوبہ بندی کے کاموں میں مصروف تھا۔ میسور کی جنگ (۱۷۹۹ء) جیتنے کے بعد وہ اپنے آپ کو منطقی طور پر اس کام کے لیے بالکل تیار کر چکا تھا۔

وٹزلی نے کمپنی کے ڈائریکٹران کے لیے کالج کے قیام کے جواز اور مقاصد پر جی ایک طویل مضمون تحریر کیا تھا جو ۱۸ اگست ۱۸۰۰ء کو پیش کیا گیا تھا۔ اس مضمون میں کالج کی وجہ جواز کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ یہ کہتا ہے:

"مختلف مذاہب کے ماننے والوں، متعدد زبانیں بولنے والوں، مختلف رسوم و روایات کی پابندی کرنے والے لاکھوں لوگوں کو عدل و انصاف فراہم کرنا، مال گزاری کے ایک سچیدہ اور پھلے ہوئے نظام کو ان تمام اضلاع میں چلانا جو رقبہ میں یورپ کی بعض انتہائی قابل لحاظ حکومتوں کے برابر ہیں اور اس علاقے میں سول نظم و نسق قائم رکھنا جو دنیا کے سب سے زیادہ گنجان آباد اور نزع پسند علاقوں میں سے ایک ہے۔ یہ ہیں آج کل کمپنی کے سول ملازمین کے ایک بڑے حصے کے فرائض۔"^{۱۰}

وٹزلی یہ مسئلہ اٹھاتا ہے کہ کمپنی کے افسران ان مقاصد کے حصول کے لیے جب برطانوی مقبوضات میں جائیں گے تو انتظامی ڈھانچہ میں ان کا تعلق مختلف شعبوں میں مقامی آبادی سے ہوگا اور مقامی شعبہ جات میں ان کا رابطہ اور ابلاغ جدید ہندوستانی زبانیں جانے بغیر ممکن نہیں ہے:



ایسٹ انڈیا کمپنی کی عمارت رائٹرز بلڈنگ کلکتہ، جہاں ”فورٹ ویم کالج“ قائم ہوا۔

”کسی کلکٹر مال گزاری کے لیے یا اس کے ماتحت ملازم کے لیے ممکن نہیں کہ اپنے فرائض عام عدل و انصاف کے تقاضوں کے ساتھ انجام دے سکے، چاہے وہ فرائض مملکت سے تعلق رکھتے ہوں یا عام لوگوں سے، تاوقتیکہ وہ ملک کی زبان سے، طور طریقوں سے اور رسم و رواج سے واقفیت نہ رکھتا ہو اور قانون کے ان اصولوں کو نہ جانتا ہو جو انصاف کی مختلف عدالتوں میں برتے جاتے ہیں۔“

وزلی نے اس بات پر زور دیا کہ انتظامی افسران کو بہتر انتظامی صلاحیت سے بہرہ ور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ کالج میں ہندوستانی لوگوں کے مختلف طبقات، مذاہب اور مزاج سے اچھی طرح متعارف ہوں:

”ہندوستان کے لوگوں کے طور طریقوں، رسم و رواج، زبانوں اور تاریخ سے گہری واقفیت اور اس کے ساتھ قانون محمدی اور ہندو قوانین و مذاہب اور ایشیا میں برطانیہ عظمیٰ کے سیاسی و تجارتی مفادات کے تعلقات و مطالعے کا اضافہ کرنا چاہیے۔“

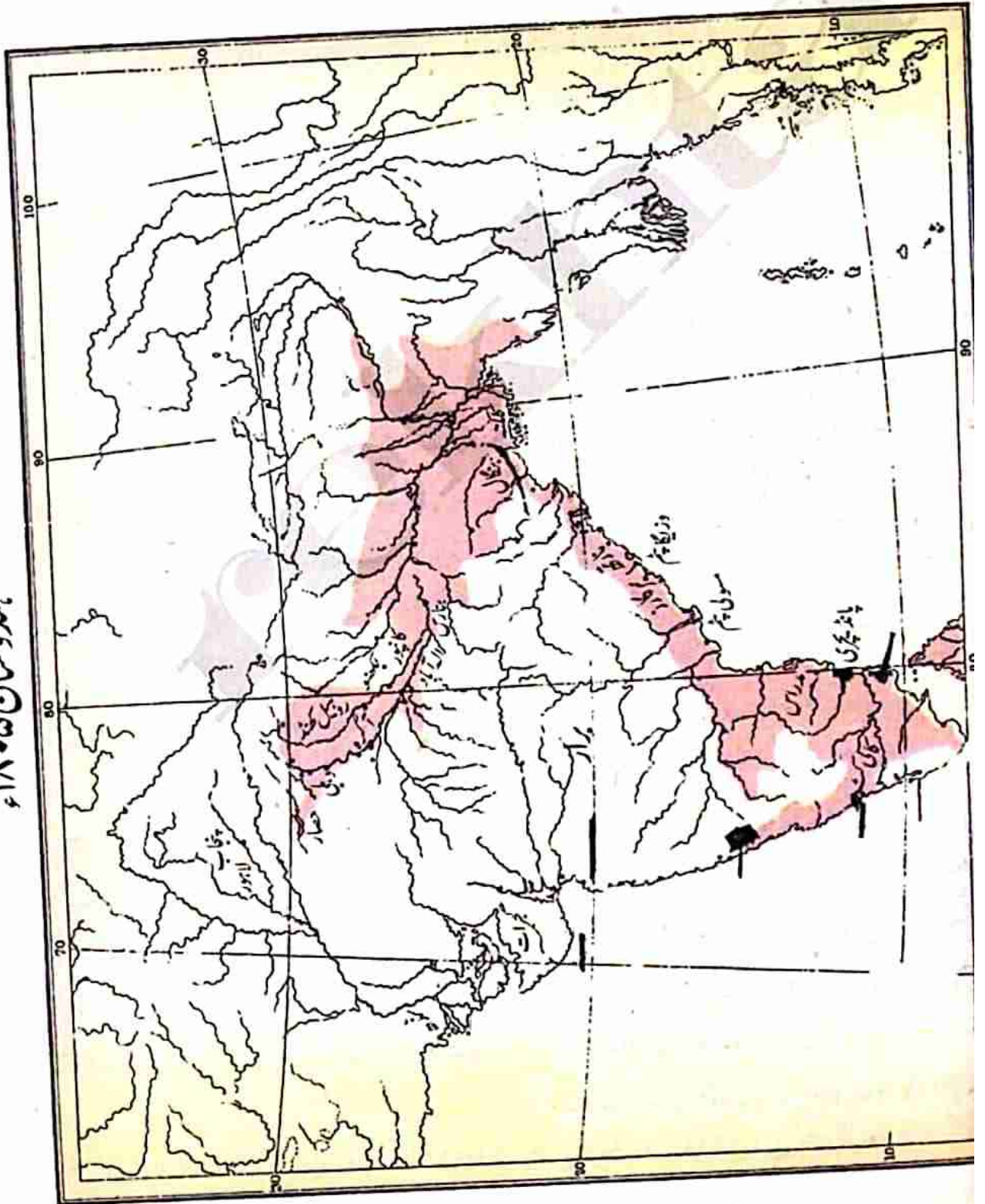
”انہیں برطانوی آئین کے سچے اور محکم اصولوں کا علم ہونا چاہیے اور اخلاقیات کے عام قاعدوں، سول قانون کا فلسفہ، قانون اقوام اور تاریخ عمومی سے بھی کافی واقفیت ہونی چاہیے۔“

ہم یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کا واحد مقصد صرف مقامی زبانوں کی تدریس نہ تھا، بلکہ کالج کو ایک قسم کی اکیڈمی کی شکل دی گئی تھی جو شہری انتظامیہ کے افسروں کی اعلیٰ درجہ کی تربیت گاہ تھی۔ یہاں ہندوستانی اور مشرقی زبانوں کے علاوہ مروجہ علوم و فنون کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ فورٹ ولیم کالج ایک اعتبار سے برطانوی حکومت کی ہندوستان میں پہلی سول سروس اکیڈمی تھی اور اسے نوآبادیاتی حکمت عملی کی بنیاد پر قائم کیا گیا تھا۔

فورٹ ولیم کالج سے قبل وزلی (Wellesley) اور گل کرسٹ (Gilchrist) انگریز ملازمین کو ہندوستانی زبان سکھانے کے لیے ایک تجربہ پہلے ہی سے کر چکے تھے اور اس تجربہ گاہ کا نام ”گل کرسٹ کی اورینٹل سیمینری“ (Oriental Seminary) تھا۔ ہندوستانی زبان کی اہمیت کو سمجھتے ہوئے گورنر جنرل وزلی نے 3 جنوری ۱۷۹۹ء کو نوٹیفیکیشن (Notification) میں سرکاری افسروں کی اہلیت کے لیے مقامی زبانوں کی واقفیت کو لازمی شرط قرار دے دیا تھا اور جو نیر سول ملازمین کو یہ حکم دیا گیا تھا کہ وہ فروری ۱۷۹۹ء سے گل کرسٹ کی اورینٹل سیمینری کے ہندوستانی درس میں شرکت کریں۔ ۱۳ گل کرسٹ کا یہ ہی مدرسہ فورٹ ولیم کالج کا ابتدائی ماڈل تھا۔ اسی قسم کے تعلیمی ادارے کا خواب وارن ہسٹنگز نے بھی دیکھا تھا جسے عملی شکل نہ دی جاسکی تھی۔ ایک طرح سے یہ اسی کے خواب کی تعبیر بھی تھی۔

وزلی نے جس اعلیٰ پیمانے پر اس کالج کی تعمیر و تشکیل، قواعد و ضوابط، نصابات اور اغراض و مقاصد کا چارٹر تیار کر دیا تھا، اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وزلی کالج کو مستقبل کے لیام کے لیے برطانوی مقبوضات پر

ہندوستان ۱۸۰۵ء



حکومت کرنے والے افسروں کی ایک قسم کی یونیورسٹی بنانے کی طرف مائل تھا۔ ایک انتہائی ذہین منتظم اور شاطر سیاست دان کے طور پر اس کی نظریں حال سے زیادہ مستقبل پر لگی ہوئی تھیں جہاں وہ برطانوی مقبوضات کی توسیع کے وسیع تر امکانات دیکھ رہا تھا۔ اس منصوبے کے ساتھ وٹزلے کی دل چسپی کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس کالج کے لیے ایک بڑے کیمپس (Campus) کا منصوبہ بھی تیار کروالیا تھا جس میں مدرسہ کی بلاک، اساتذہ کے کمرے، گر جا کتاب خانہ اور دوسرے تعلیمی لوازمات شامل تھے۔ ۱۸ اگست ۱۸۰۰ء کے طویل نوٹ میں وٹزلے کی طرف سے کلکتہ کے علاقے گارڈن ریچ (Garden Reach) میں کیمپس کی جگہ تجویز کی گئی تھی۔^{۱۳}

دراصل وٹزلے نے کالج کو عارضی بنیادوں پر قائم کرنے کا خیال نہ کیا تھا وہ تو برطانوی مقبوضات میں بھیجنے کے لیے تربیت یافتہ افسروں کا ادارہ مستقل بنیادوں پر قائم کرنے کا منصوبہ ذہن میں رکھتا تھا اور وہ اس منصوبہ بندی میں برطانوی مفادات کے لیے بے حد سنجیدہ تھا۔ وٹزلے کے منصوبے کے مطابق چوں کہ کالج تعمیر نہ ہو سکا اس لیے کالج کا مدرسہ کیسی نظام چلانے کے لیے کمپنی نے کرائے کی عمارتیں لے کر کام چلایا۔

وٹزلے نے کمپنی کے مالیاتی اعتراضات کا مقابلہ کرنے کے لیے ۳۰ جولائی ۱۸۰۱ء کے ایک خط میں یہ بتا دیا تھا کہ کمپنی پر کالج کے قیام سے کوئی نیامالی بوجھ نہ پڑے گا۔ کیوں کہ اس نے کالج کے اخراجات کو پورا کرنے کے لیے پہلے ہی سے نئے مالی ذرائع مقرر کر دیے ہیں۔^{۱۵} انتظامی اخراجات کو پورا کرنے کے لیے وٹزلے نے سوچ بچار سے کالج کا میزانیہ تیار کیا تھا۔ وٹزلے، کمپنی کے ڈائریکٹروں کی کاروباری ذہنیت کو اچھی طرح سے سمجھتا تھا۔ اسے شک تھا کہ وہ میزانیہ کی باقاعدہ منظوری کے لیے پریشان کر سکتے ہیں مگر وٹزلے تو اس منصوبے کو جلد از جلد شروع کرنا چاہتا تھا اس لیے اس نے یہ حکمت عملی اختیار کی کہ کمپنی سے پیشگی منظوری نہ لی جائے۔

وٹزلے کا یہ قیاس درست تھا کہ بورڈ آف ڈائریکٹرز کے اجلاس میں کالج کے اخراجات پر بحث مباحثہ کے باعث تاخیر کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ کالج کے باقاعدہ آغاز کے بعد کمپنی کے ڈائریکٹرز نے جب اس منصوبے کا جائزہ لیا تو ان کو اس میں کئی اسقام اور غیر منفعت بخش پہلو نظر آئے۔ حرص و ہوا کے مارے ہوئے ڈائریکٹران نہ معلم تھے نہ مصلح، نہ ہی اخلاقیات و تعلیم میں دل چسپی رکھتے تھے۔ ان کا واحد مقصد ہر جائز و ناجائز طریقے سے ہندوستان کے اندر رہ کر پیسہ کمانا تھا۔ لہذا وہ اخراجات کی ادائیگی کے لیے مانع ہوئے اور یوں کالج کا وجود جو بالواسطہ طور پر ہندوستان کی زبانوں کے لیے ترقی کا ایک رستہ کھول رہا تھا، لڑکھڑا کر رہ گیا۔

معلوم ہوتا ہے کہ وٹزلے اور ڈائریکٹران کمپنی کے مابین اختلافات کی ایک خلیج فورٹ ولیم کالج کی منصوبہ بندی کے باعث حائل ہوتی گئی۔ کلکتہ کمپنی کی سازشوں کا گڑھ تھا جہاں اندرون خانہ بہت سی سازشوں کے جال بنے جاتے تھے۔ وٹزلے ان سازشوں کا بھی شکار تھا اور فورٹ ولیم کالج کا مسئلہ بھی سنگین صورت اختیار کرنا جا رہا تھا۔

وٹزلے اور کورٹ آف ڈائریکٹرز کے مابین کچھ اختلافات تو کالج کے قیام سے قبل ہی پیدا ہو چکے تھے۔ دراصل وٹزلے اور کورٹ آف ڈائریکٹرز کے درمیان اختلافات کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ وٹزلے تجارتی مقاصد کے

لیے ہندوستان کے بنے ہوئے جہاز استعمال کرنا چاہتا تھا جب کہ ڈائریکٹرز اس کے خلاف تھے^{۱۶} اور جب وزلی نے کورٹ کو فورٹ ولیم کالج کے قیام کی تفصیل فراہم کی تو ڈائریکٹرز کو اس سے بدلہ لینے کا موقع حاصل ہو گیا اور انہوں نے پوری طرح کالج کے منصوبے کی مخالفت کی۔

کورٹ آف ڈائریکٹرز کے شدید رد عمل سے مایوس ہو کر وزلی نے مستقبل قریب ہی میں ہندوستان سے واپس جانے کا فیصلہ کر لیا اور حکام بالا کو مطلع کر دیا کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کی حکمت عملی کو ڈائریکٹران نے ناپسند کیا ہے اس لیے وہ اپنا کام ختم کر کے واپس جانے کا متنی ہے!

۲۷ مارچ ۱۸۰۲ء کو کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز کی طرف سے وزلی کو یہ اطلاع دی گئی کہ فورٹ ولیم کالج کے بلند خیال اور مفید منصوبے کو تسلیم کرنے کے باوجود کمپنی موجودہ صورت حال میں اسے جاری رکھنے کی اجازت نہیں دے سکتی کیوں کہ کمپنی میں مالیات کا بحران ہے اور کثیر قرضوں کا بوجھ ہے۔ دریں حالات فورٹ ولیم کالج کو توڑ دیا جائے اور اس پر خرچ کی جانے والی رقم کو کسی دوسرے نفع بخش منصوبہ میں لگانا زیادہ اچھا ہو گا۔^{۱۷}

وزلی کورٹ آف ڈائریکٹرز کی آرا سے متفق نہ تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں ہر اعتبار سے کمپنی کی مالی حالت بے حد اطمینان بخش تھی اور مستقبل میں کسی شک و شبہ کے بغیر اس میں بہتری کے آثار تھے۔^{۱۸}

دراصل ڈائریکٹرز اس بات سے شروع ہی سے ناراض تھے کہ وزلی نے پیشگی اجازت لیے بغیر اس کام کو کیوں شروع کیا ہے۔ انہوں نے اس صدمے کا اظہار کیا جو وزلی نے مقررہ ضوابط کو توڑتے ہوئے انہیں پہنچایا تھا۔ البتہ ڈائریکٹرز اس بات کے حق میں ضرور تھے کہ گل کرسٹ کے مدرسہ ہندی کی تجدید کی جائے مگر اس صورت میں بھی کہ کمپنی پر اخراجات کا مناسب بوجھ ہی ڈالا جائے۔ ان دل شکن حالات سے مجبور ہو کر وزلی نے ۲۴ جون ۱۸۰۲ء کو فورٹ ولیم کالج توڑنے کا حکم نامہ جاری کر دیا مگر زیر تعلیم طلبہ کی تدریس ختم ہونے تک اسے ۳۱ دسمبر ۱۸۰۳ء تک جاری رکھنے کا فیصلہ کیا۔^{۱۹}

کمپنی کے ڈائریکٹران اور وزلی کے درمیان کالج کے مسئلہ پر شدید کش مکش جاری رہی۔ وزلی چوں کہ کمپنی سے لڑنے کا طریقہ جانتا تھا لہذا اس نے ہندوستان میں کمپنی کی مقامی سیاست اور مفادات سے گزر کر براہ راست لندن میں ایسے لوگوں سے رجوع کیا جو اس مسئلہ کو نوآبادی حکمت عملی کی سطح پر سمجھنے کی اہلیت رکھتے تھے۔ ۱۸ اگست ۱۸۰۰ء کے طویل مضمون میں جو کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے لیے تیار کیا گیا تھا فورٹ ولیم کالج کا خاکہ پوری طرح واضح ہو چکا تھا اور اس کے بعد سے کالج کو مکمل طور پر نوآباد کارانہ حکمت عملی 'توسیع پسندی' سیاسی غلبے اور برطانوی استحکام میں معاونت کی علامت سمجھا جانے لگا تھا۔ کمپنی کے ڈائریکٹروں سے جب وزلی کی شدید کش مکش کا آغاز ہوا تو اس نے اپنی توسیع پسندی کی نوآبادیاتی حکمت عملی کو بہت کامیابی سے لندن کے موثر حلقوں تک پہنچا دیا۔ اسی حکمت عملی کی بنیاد پر اسے لندن حلقوں سے امداد حاصل ہوئی۔

لندن میں وزلی کے ہم خیال لوگوں کی اس مسئلہ میں مناسب کارروائی سے کمپنی پر دباؤ پڑا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ کالج توڑنے کا فیصلہ ملتوی کر دیا گیا مگر کالج میں تدریسی دائرہ کار کو مختصر کیا گیا۔ یوں کالج مکمل تباہی سے بچ گیا۔ وزلی

اور کمپنی کے درمیان داخلی تنازعہ بدستور جاری رہا۔ بالآخر کمپنی کے سازشی حربوں اور الزامات سے مجبور ہو کر ولزلی اگست-۱۸۰۵ء میں مستعفی ہو کر عازم لندن ہوا اور یوں فورٹ ولیم کالج کا معمار اور سرپرست ہندوستان سے رخصت ہو گیا۔

فورٹ ولیم کالج کی تاریخ کے مصنف ریننگ (Ranking) نے کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز اور ولزلی کے درمیان ہونے والی جنگ کو اس طرح تعبیر کیا ہے کہ یہ خردافروزی، دانشورانہ بالیدگی اور کاروباری حرص کے درمیان ایک مقابلہ تھا۔ جس میں ولزلی جیسا مضبوط گورنر جنرل عتاب کا شکار ہوا۔ یہ ایک دانش ور کی شکست تھی جو کمپنی کے کاروباری رستوں کے ہاتھ سے ہوئی۔^۲

ولزلی کے جانے کے بعد کمپنی کے ڈائریکٹرز نے اگلے ہی برس فورٹ ولیم کالج کے مقام کو کالج کی سطح سے گرا کر بنگال کے انگریز ملازمین کے معمولی مدرسہ کی شکل دے دی۔ اس کے بعد فورٹ ولیم کالج مختلف مراحل سے گزر رہا تھا اور آخر کار ۲۴ جنوری ۱۸۵۲ء کو لارڈ ڈلہوزی (Lord Dalhousie) کے حکم سے بند کر دیا گیا۔^۱

گل کرسٹ

آئیے اب ہم اس شخص سے ملتے ہیں جو فورٹ ولیم کالج میں اردو شعبہ کا نگران اعلیٰ تھا اور جس کی ذاتی دل چسپی اور علمی انہماک اور اشاعتی کوششوں سے اردو نثر کی انتہائی مفید کتابوں کی اشاعت ممکن ہو سکی اور ان کتابوں سے اردو نثر کے لیے ایک نیا راستہ وا ہوا، یہ ہیں پروفیسر گل کرسٹ (Prof. Gilchrist)۔

یہ اٹھارہویں صدی کے رابع آخر کا زمانہ ہے۔ برطانوی نوجوان ہندوستان میں دولت کمانے کے لیے اس ملک کے مشرقی اور مغربی ساحلوں پر مسلسل اترتے رہتے تھے۔ ۱۷۸۲ء میں بمبئی کی بندرگاہ پر لنگر انداز ہونے والے انگلستان کے ایک جہاز سے سکاٹ لینڈ کا ایک نوجوان اتر اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے عملے میں بطور اسٹنٹ سرجن کے شامل ہو گیا۔^۲ اس نے بندرگاہ پہ اترنے کے فوراً بعد ہی یہ محسوس کر لیا کہ اس نئے ملک میں مقامی رابطہ کی زبان سیکھے بغیر نہ صرف وہ خود ناخوش رہے گا بلکہ اپنے آقاؤں کے لیے بھی سودمند ثابت نہ ہو سکے گا۔^۳ یہ نوجوان جان گل کرسٹ (John Gilchrist) تھا۔ اس نے اپنے پہلے دو سال کے قیام میں اردو میں دست گاہ حاصل کر لی اور مستقبل کے لیے یہ منصوبہ بندی بھی کر لی کہ وہ اس زبان میں قواعد کی کتاب اور لغت مرتب کرے گا۔ لغت کا کام اس کی زندگی کا سب سے زیادہ جرأت آزمایا تھا۔ اس کام کی تکمیل کے دوران میں اس نے طویل رخصت بھی حاصل کی۔ شہر بہ شہر مارا مارا پھرا۔ اہل زبان سے رجوع کیا، اخراجات برداشت کیے، شب و روز محنت شاقہ سے کام لیا۔ فیض آباد میں ہندوستانی لباس پہنا اور کالی داڑھی رکھ لی۔^۴ مگر لغت مرتب کرنا ایک مشکل، صبر آزما اور وسیع کام تھا جسے گل کرسٹ نے کسی ہیرو کی طرح انجام دیا۔ اس نے اس دشوار کام کو بہادرانہ کام (Herculean Task) کہا ہے۔^۵ بالآخر جب یہ کام مکمل ہوا تو کمپنی کی مالی سرپرستی اور اس کی ذاتی کوششوں سے اس کی اشاعت ۱۷۸۶ء میں

جا کر ممکن ہو سکی۔ انگلش، ہندوستانی لغت کی اشاعت سے برصغیر کے برطانوی حلقوں میں اس کے کام کو وقار حاصل ہوا۔

اس لغت کے علاوہ گل کر سٹ ہندوستانی زبان کے قواعد و لغت پر تحقیق کرتے ہوئے ۱۷۹۸ء تک چار کتابیں بھی شائع کر چکا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت نے مشرقی زبان دان کی حیثیت سے اس کی صرف اہمیت نہیں بڑھائی تھی بلکہ سرکاری حلقوں میں ہندوستان سے لے کر انگلستان تک اس کی دھوم مچ گئی تھی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارباب حل و عقد نے اردو زبان کے معاملے میں اس کا لوہا مان لیا تھا۔^۱ فورٹ ولیم کالج کے ہندوستانی پروفیسر کے منصب پر گل کر سٹ کے تقرر کا فیصلہ اس کی گزشتہ علمی خدمات کے اعتراف کے طور پر کیا گیا تھا اور یہ تقرر تھا بھی نہایت موزوں۔ اس دور کے ہندوستان میں گل کر سٹ سے بہتر زبان دان کا ملنا امر محال تھا۔ گورنر جنرل و لڑی کے احکامات کے تحت ۱۸ ستمبر ۱۸۰۰ء کو گل کر سٹ کا تقرر عمل میں آیا تھا۔^۲ کالج کے آغاز کی تاریخ کالج کے پروفیسر (Provost) ڈیوڈ براؤن (David Brown) کے نوٹس کے مطابق ۲۴ نومبر ۱۸۰۰ء مقرر کی گئی تھی اور ۱۵ نومبر ۱۸۰۰ء وہ تاریخی دن تھا جب صبح نو بجے ہندوستانی زبان کا پہلا لیکچر ہوا۔^۳

ہندوستانی شعبہ کے آغاز ہی سے گل کر سٹ کے کاندھے پر بہت بھاری ذمہ داری آ پڑی تھی۔ اس کا فوری اور بنیادی مسئلہ یہ تھا کہ شعبہ میں طلبہ کی تدریس کے لیے نصابی کتابیں موجود نہ تھیں اسے اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ اردو زبان میں آسان، سلیس اور مفہوم کے اعتبار سے قابل فہم نثری کتابیں موجود نہیں ہیں۔ جو نثری کتابیں دست یاب تھیں وہ فارسی انشا کے رنگ میں تھیں یا ایسی کتابیں تھیں جو زبان کے اعتبار سے تدریس کے قابل نہ تھیں۔ شعبہ میں ایسی کتب کی ضرورت محسوس کی گئی جن میں روزمرہ، محاورے، سلاست اور اظہار کی سادگی کو ملحوظ خاطر رکھا گیا ہو۔ یہ کام تنہا گل کر سٹ کے بس کا نہ تھا۔ اس کے لیے اردو زبان و ادب کے ماہرین کے ایک پورے شعبے کی ضرورت محسوس کی گئی۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے شعبہ میں اپریل ۱۸۰۱ء میں مندرجہ ذیل منشیوں کو مقرر کیا گیا۔

بہادر علی حسینی، تاریخی چرن متر، مرتضیٰ خان، غلام اکبر، نصر اللہ، میرامن، غلام اشرف، بلال الدین، محمد صادق، رحمت اللہ خاں، غلام غوث، کندن لال، کاشی راج اور میر حیدر بخش حیدری۔^۴

گل کر سٹ شعبہ اردو کے توسیعی کام میں مسلسل مصروف رہا۔ شعبہ کی تدریسی ضروریات کے پیش نظر منشیوں میں اضافے کا سلسلہ جاری رہا۔ یہ تعداد بڑھتے بڑھتے ۱۸۰۳ء میں بیالیس تک جا پہنچی تھی۔^۵

گل کر سٹ فورٹ ولیم کالج میں اپنے کام کو اعلیٰ سطح پر کرنے کا خواہش مند تھا۔ اپنے گزشتہ لسانی، علمی اور ادبی تجربات کی روشنی میں وہ اردو نثر کے لیے ایک نہایت قابل قدر کام کرنا چاہتا تھا۔ اسے و لڑی کا تعاون تو حاصل تھا مگر کالج کے اندر تمام انتظامی معاملات اور اخراجات کے لیے کالج کو نسل سے رجوع کرنے کی ضرورت پیش آتی تھی۔ گل کر سٹ کالج میں جتنا عرصہ رہا کو نسل اور اس کے درمیان کشاکش جاری رہی۔

کالج کو نسل کا رویہ قطعاً غیر علمی تھا۔ کمپنی کے ڈائریکٹرز کی طرح اراکین کو نسل بھی کام میں منفعت کے

پہلوؤں کی طرف زیادہ توجہ دیتے تھے۔ وہ لوگ ہر ممکن حد تک اخراجات کو محدود کرنے کی حکمت عملی پر گام زن تھے۔ انہیں اس بات سے کوئی دل چسپی نہ تھی کہ کالج سے شائع ہونے والی کتب کمپنی کے ملازمین کے لیے کتنی مفید ہو سکتی ہیں یا ملازمین ان کتب سے ہندوستان کی تاریخ، تہذیب، ثقافت، معاشرت، اخلاقیات، ادب اور روزمرہ زندگی کی بنیادی باتیں سیکھ سکتے ہیں اور یہ تعلیم برطانوی مقبوضات پر حکومت کرنے کے لیے بے حد معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ کالج کونسل کے اراکین کا رویہ اول سے آخر تک تقریباً عدم تعاون یا زیادہ سے زیادہ نیم تعاون کا سارہا۔ وہ گل کرسٹ کے بلند پایہ منصوبوں میں مدد دینے کی جگہ پریشانی کے اسباب پیدا کرتے رہے۔ اپنے قیام کے پورے دور میں ایک طرف وہ کالج کونسل کے معاندانہ رویے کا شکار رہا اور دوسری طرف کورٹ آف ڈائریکٹرز کے اس دباؤ سے پریشان رہا جس کا مقصد فورٹ ولیم کالج کو توڑ دینا تھا۔ درحقیقت کورٹ آف ڈائریکٹرز کی طرف سے ولزلی پر پڑنے والے دباؤ کا اثر بالواسطہ طور پر گل کرسٹ تک جاتا تھا اور ولزلی کی طرح ابتدائی دور میں وہ بھی کالج کے منصوبے کی شکست کے خیال سے آزرہ خاطر رہا۔

مگر پریشان کن حالات کے باوجود گل کرسٹ پوری تن دہی سے کالج کے علمی کاموں میں مصروف رہا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کالج کے غیر یقینی حالات سے خائف ہو کر وہ نہایت تیزی سے اشاعتی منصوبوں پر عمل درآمد کرنے کی فکر میں رہتا تھا۔ ولزلی اور گل کرسٹ کے کردار میں ایک بات مشترک تھی۔ دونوں جو کچھ چاہتے تھے کر گزرتے تھے، جس طرح ولزلی نے کالج کے منصوبے کے لیے کمپنی کے ڈائریکٹرز سے پیشگی اجازت نہیں لی تھی اسی طرح سے گل کرسٹ نے بھی اشاعت کتب کے پہلے مرحلے میں کالج کونسل سے اجازت لیے بغیر کتابیں مطبعوں میں بھیج کر کام شروع کر دیا تھا۔ شاید وہ یہ جانتا تھا کہ کالج کونسل معاونت نہ کرے گی، چنانچہ جب اس نے کالج کونسل کو اپنے اشاعتی منصوبے کی تفصیل ۱۲- جنوری ۱۸۰۲ء کو فراہم کی تو کونسل کے اراکین کا رویہ مایوس کن تھا۔ وہ گل کرسٹ کے کام میں مالی مدد دینے سے گریزاں تھے^{۳۱} حالاں کہ گل کرسٹ نے اس کی کا احساس دلایا تھا کہ کالج کے طلبہ کے لیے اردو نثر کی کوئی ایک کتاب بھی ایسی نہیں ہے جسے کارآمد کہا جاسکے، لہذا انصابی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے مجبوری کی حد تک نئی نثری کتب کی ضرورت تھی، مگر کونسل کے رویے میں کوئی معقول پلک پیدا نہ ہو سکی تھی^{۳۲} گل کرسٹ جو کمپنی سے حوصلہ افزائی کی امید لیے بیٹھا تھا، بالآخر مایوس ہوا۔

فورٹ ولیم کالج میں جدید اردو نثر کی کتابوں کی اشاعت گل کرسٹ کی ذاتی دل چسپی کی وجہ سے محدود پیمانے پر جاری رہی۔ گل کرسٹ کی تجویز تھی کہ نئی نثر میں شائع ہونے والی کتابوں کے مصنفین میں سے منتخب مصنفین کی اعلیٰ کاوشوں کو انعامات سے نوازا جائے^{۳۳} مگر کالج کونسل نے اس تجویز سے اتفاق نہ کیا^{۳۴} بعد ازاں گل کرسٹ نے ایک اور تجویز پیش کی کہ کالج سے باہر شائع ہونے والی اعلیٰ اور معیاری نثری کتب کو انعام دیا جائے^{۳۵} گل کرسٹ کی اس تجویز کا مقصد یہ تھا کہ نئی اردو نثر کا دائرہ کار کالج کے حلقہ اثر سے باہر بھی پھیلایا جائے تاکہ قابل مصنفین کی حوصلہ افزائی ہو سکے اور نئی نثر کا رجحان فروغ پاسکے۔ اس طرح یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی سرگرمیوں کا مرکز صرف کالج ہی نہ رہا تھا کالج سے باہر بھی نئی نثر کے فروغ کے لیے

حوصلہ افزائی کے سامان فراہم کیے جا رہے تھے، چنانچہ ۱۰ اکتوبر ۱۸۰۳ء کو کالج کو نسل کی کارروائی سے یہ خبر ملتی ہے کہ گل کرسٹ کی تحریک اور تجویز پر عمل درآمد کرتے ہوئے کو نسل نے حسب ذیل مصنفین کو انعامات سے نوازا تھا۔^{۳۶}

۱۔	حاجی مرزا مغل	بوستان (ترجمہ)	چار سو روپے کا انعام
۲۔	کندن لعل	کلا کام	ایک سو روپے
۳۔	غلام حیدر	گل ہرمز	ایک سو روپے
۴۔	نہال چند	گل بکاؤلی	ایک سو روپے
۵۔	محمد بخش	فیروز شاہ	ایک سو روپے

ڈاکٹر گل کرسٹ فورٹ ولیم کالج کے قیام جولائی ۱۸۰۰ء سے لے کر فروری ۱۸۰۴ء تک کالج کو نسل کی رکاوٹوں، مایوسیوں اور حوصلہ افزائی کے بغیر اپنے فرائض منصبی بڑی تن دہی سے ادا کرتا رہا۔ اس دوران میں اس نے نہایت محنت سے ہندوستان کے ادیبوں سے جدید دور کے تقاضوں کے بہ موجب اردو نثر کی کتابیں تیار کروائیں۔ کالج کو نسل سے لڑ جھگڑ کر ان کتب کی اشاعت کا بندوبست کیا مگر بیشتر کتب اپنے ذاتی مصارف سے شائع کیں۔ ۱۸۰۴ء تک شائع ہونے والی کتابوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ معلوم ہو گا کہ جدید اردو نثر کی کتابوں کا ایک قابل قدر ذخیرہ گل کرسٹ کی سعی پیہم سے فراہم ہو گیا تھا اور اس ذخیرہ میں اردو نثر کی لازوال داستان ”باغ و بہار“ بھی شامل تھی۔ باغ و بہار کی اشاعت کو فورٹ ولیم کالج کا سب سے اہم اشاعتی کارنامہ کہہ سکتے ہیں۔ ہندوستان میں اپنے قیام کے دوران میں گل کرسٹ کی کوششوں سے ساٹھ کے قریب کتابیں تصنیف، تالیف یا ترجمہ کی گئیں۔^{۳۷}

گل کرسٹ فورٹ ولیم کالج میں نہایت عمدگی اور تن دہی سے اپنے فرائض منصبی انجام دے رہا تھا۔ اردو کتابوں کے ترجمے، تالیف اور اشاعت کا کام زور شور سے جاری تھا۔ کتابوں کی اشاعت سے اس کے علمی وقار میں اضافہ ہو رہا تھا کہ اس مفید اشاعتی کام کے دوران میں اس نے بالکل اچانک طور پر فروری ۱۸۰۴ء میں ہندوستان سے رخصت ہونے کے لیے کالج کی آسائی سے مستعفی ہونے کا اعلان کر دیا۔

گل کرسٹ کے استعفیٰ کا پس منظر کچھ اس طرح سے تھا۔ ۱۸۰۴ء میں ہندوستانی شعبہ کے لیے گل کرسٹ نے مباحثہ کا جو عنوان تجویز کیا تھا وہ تنازعہ فیہ قرار پایا۔ عنوان یہ تھا: ”اگر ہندوستانی باشندے عیسائی اصولوں کا مقابلہ اپنی مذہبی کتابوں سے کریں تو وہ عیسائیت قبول کر لیں گے۔“ اس موضوع سے کلکتہ کے مسلمان حلقوں میں شدید احتجاج پیدا ہوا۔ اس احتجاج کو دیکھ کر ایسٹ انڈیا کمپنی کے برطانوی حلقوں نے یہ محسوس کیا کہ یہ موضوع سرکاری حکمت عملی کے مطابق نہیں ہے، لہذا انہوں نے اس کے خلاف ایک عرضداشت بھجوائی۔ وٹرنی کو اس موضوع میں کوئی پریشان کن مسئلہ نظر نہ آیا مگر کلکتہ کے مقامی حلقوں کے احتجاج کو دیکھ کر اس نے اس موضوع کو بدلنے کا حکم صادر کر دیا۔ گل کرسٹ نے اس حکم کو اپنے شعبہ میں مداخلت قرار دیا اور اس غم و غصہ کی حالت میں اس نے ہندوستان چھوڑنے کا فیصلہ کر لیا اور اس مقصد کے لیے گورنر جنرل کو آگاہ کر کے پیشگی اجازت حاصل کر لی۔^{۳۸} گل کرسٹ نے

استغنی جسانی علالت کا بہانہ کر کے پیش کیا تھا۔ یہ گل کر سٹ کی جسانی نہیں، ذہنی علالت معلوم ہوتی ہے۔ غالباً وہ کالج کے مسئلہ پر کمپنی اور ولزلی کے درمیان تصادم اور کش مکش اور خود کالج کو نسل کے ساتھ اپنے اشاعتی منصوبوں میں پے درپے اختلافات، نزاع اور کشاکش کی صورت حال سے بھی پریشان ہو گیا تھا۔ مباحثہ کے مسئلہ کے علاوہ یہ شخص بحر ان بھی تھا جو ہندوستان سے اس کی روانگی کا باعث بنا۔ واقعات کے مطابق ۲۳۔ فروری ۱۸۰۳ء کو اس نے سیکرٹری کالج کو نسل کو اپنا استغنی پیش کرتے ہوئے لکھا کہ ناگہانی اور شدید علالت کے باعث اس نے فوری طور پر یورپ جانے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ لہذا اس کا استغنی منظور کر لیا جائے۔ اس سے اگلے ہی روز کالج کو نسل نے منظوری دے دی۔ گل کر سٹ نے اپنے استغنی میں یہ بھی تحریر کیا تھا کہ صرف ۱۸۰۳ء میں اس نے کتابوں کی اشاعت میں ذاتی مصارف سے ۲۳۸۰۰ روپے سے زیادہ رقم صرف کی تھی اور اس رقم کی فوری وصولی کا کوئی راستہ نظر نہ آتا تھا۔ کالج کو نسل گل کر سٹ کی اس رقم کے لیے خاموش رہی مگر ملازمت کے دوران میں اس کے جوش و خروش، لیاقت و قابلیت اور ان تھک محنت کا اعتراف کیا اور اس بات کو بھی تسلیم کیا کہ گل کر سٹ کی شائع کردہ کتابیں کالج کے قیام کے مقاصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہیں۔

اردو زبان کی کتب کا سارا ڈرامہ گل کر سٹ کے قیام کلکتہ تک محدود تھا۔ اور یہ سب کچھ اس کی ذاتی دل چسپی کا نتیجہ تھا۔ اس ڈرامے کے پس منظر میں ایک طویل زمانہ حرکت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کا ہندوستان میں ۱۷۸۲ء میں قسمت آزمائی کے لیے آنا، زبان سے دل چسپی پیدا ہونا، زبان سیکھنے کی ازبس کوشش کرنا، دن رات کی محنت، دکھ اور مصائب جھیلنا، اگر ائمہ لکھنا لغت مرتب کرنے کا منصوبہ بنانا اور بدترین حالات میں اس کام کو تکمیل تک پہنچا دینا۔ درحقیقت فورٹ ولیم کالج میں فرائض منصبی کے سبب گل کر سٹ کو اپنے پرانے ارادوں کی تکمیل کا موقع میسر آیا تھا۔ زندگی میں جو علمی کام وہ اپنی خواہش کے باوجود نہ کر سکا تھا کالج میں وہ سب کچھ کرنے کے مواقع حاصل ہوئے تھے۔ کالج کے نامساعد اور غیر یقینی حالات کے سبب بھی وہ تیز رفتاری سے بہت سارا کام کر جانے کے حق میں تھا۔ گل کر سٹ کے کردار کو محض فرائض منصبی تک محدود کر کے دیکھنا درست نہ ہوگا۔ اس کردار کے عقب میں ماضی کی کوششوں کی ایک لمبی داستان بھی تھی۔ جو زبان کے لیے ذوق و شوق سے عبارت تھی۔ اگر اسے ذوق و شوق نہ ہوتا تو وہ صرف چند کتابیں شائع کر کے کام چلا سکتا تھا اور کالج کو نسل بھی یہی چاہتی تھی۔ کو نسل کو وسیع اشاعتی کام سے بالکل دل چسپی نہ تھی۔ مگر گل کر سٹ نے ذاتی مصارف سے کتابوں کا اشاعتی سلسلہ جاری رکھ کے اپنے ذوق و شوق کا سامان فراہم کیا اور کثیر نقصان بھی برداشت کیا۔

۱۸۰۳ء کے موسم بہار میں گل کر سٹ استغنی دے کر ہندوستان سے رخصت ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی فورٹ ولیم کالج کی وہ شاندار روایت بھی رخصت ہو گئی جس نے کالج میں اردو کتب کی اشاعت سے نثر کے ایک نئے اسلوب کو جنم دیا تھا۔ گل کر سٹ کے قیام تک ہندوستانی شعبہ متحرک رہا۔ تصنیف و تالیف کی سرگرمیاں زور شور سے جاری رہیں۔ اشاعت کتب کا سلسلہ جاری رہا۔ اردو کے نئی نئی کتابوں کی تلاش میں لگے رہے۔ گل کر سٹ ان کتب کو تمام مشکلات کے باوجود اشاعتی مراحل سے گزرتا رہا اور یوں فورٹ ولیم کالج کی چار دیواری چھوٹی

اردو دنیا (A mini urdu world) کی حیثیت اختیار کر گئی تھی جہاں انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں نثر اردو میں نئے تجربات کا سلسلہ جاری تھا، مگر گل کر سٹ کی رخصت سے یہ زریں دور ختم ہو گیا۔ وہ ولولہ، جوش و خروش اور ادبی انہماک جو گل کر سٹ کی شخصیت کا خاصا تھا، اس کے جانشینوں کو اس کا عشرِ عشر بھی میسر نہ آ سکا تھا۔ آنے والے لوگ شعبہ کو فرائض منصبی کی رسمی حیثیت سے چلاتے رہے۔ اگرچہ محدود پیمانے پر کتابیں مرتب ہو کر شائع ہوتی رہیں مگر گل کر سٹ کا دور واپس نہ آ سکا۔

اس مسئلے کو ایک دوسرے رخ سے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ گل کر سٹ کا اصل کام ایک نئے اردو اسلوب کی تشکیل کا تھا۔ اس اسلوب کی ساخت اس نے کالج کے سفر کے آغاز ہی میں متعین کر لی تھی۔ اپنے قیام کی پوری مدت میں جو تقریباً چار سال پر محیط تھی، وہ پوری تن دہی اور لگن سے اس اسلوب کی کتابیں مرتب کروا کے شائع کروا تا رہا۔ اس کی روانگی (۱۸۰۳ء) تک ایسی کتابوں کی تعداد ساٹھ کے لگ بھگ ہو چکی تھی جس کام کا بیڑہ اس نے ۱۸۹۹ء میں اٹھایا تھا، اس کی روانگی کے ایام تک وہ کام نہایت خوش اسلوبی سے پایہ تکمیل تک پہنچ چکا تھا۔ اس دوران میں ”باغ و بہار“ جیسی کتابیں شائع ہو چکی تھیں اور عملی طور پر کالج کے اندر اردو کے اس نئے اسلوب کی بنیاد پڑ چکی تھی جو گل کر سٹ کی منصوبہ بندی کا نتیجہ تھا۔ گویا اس کی روانگی کے وقت اس کی منصوبہ بندی اپنا اثر لا چکی تھی۔ جو کام اسے کرنا تھا وہ نہایت احسن طریقے سے ہو چکا تھا۔ ایک طرح سے اس کے مشن کی تکمیل ہو چکی تھی، لہذا فورٹ ولیم کالج سے اس کی رخصت اس کے منطقی انجام کی منزل تھی، جہاں اسے پہنچنا تھا وہ پہنچ چکا تھا۔ اور اس کے منصبی کردار کا منطقی طور پر خاتمہ ہو چکا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی نثر کے بارے میں اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جس طرح ”نوطر زمرعہ“ کا مولف شعوری سطح پر آرائشی اسلوب کو اختیار کرتا ہے، اس کے عین برعکس فورٹ ولیم کالج کے مصنفین شعوری سطح پر فاری اسالیب کے آرائشی قرینے سے دور رہتے ہوئے نئی نثر میں آرائشی اسلوب، استعارے کے استعمال اور قافیہ کی کھنک سے گریز کرتے ہیں۔ پرانے نثری اسلوب پر اگر آرائش لفظی کا دباؤ تھا تو فورٹ ولیم کالج کے جدید اسلوب پر سادگی اور سلاست کا دباؤ تھا۔ کالج کے ادیبوں کے لیے سادگی اور سلاست سے گریز کا مطلب یہ تھا کہ وہ کالج کے نثری لائحہ عمل کے خلاف چل رہے ہیں۔ اس لیے یہ لوگ اپنی شعوری کوششوں سے سادگی خیال اور سادگی اسلوب کی پیروی کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ اس دبستان کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ نثر سے قافیہ کا استعمال ہر ممکن حد تک کم کر دیا گیا۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو نثر اتنی سرعت سے اپنے اس گوبر آب دار کو بے دخل کرنے کے لیے تیار نہ ہو سکتی تھی۔ قافیہ وہ ہتھیار تھا جو نثر لکھنے والے اسلوب کے صوتی آہنگ کو خوش گوار بنانے کے لیے استعمال کرتے تھے۔ مشکل یہ تھی کہ شاعری تہذیبی روایت تھی، معاشرے پر صدیوں سے اس کے اثرات مثبت تھے، لہذا قافیہ اردو ادب کے لاشعور کا جزو لاینفک بن چکا تھا۔ اس کی گرفت سے رہائی اتنی آسان بھی نہیں تھی۔ اردو نثر نگاروں میں لاشعور کے نہاں خانوں سے قافیہ نثری آہنگ کی ذرا سی تبدیلی سے بھی جھانکنے لگتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے نثری اسلوب میں قافیہ کے بے جا استعمال کو روکا گیا۔ ایک طرح سے ادیبوں پر پابندی سی عائد کرنے کے بعد قافیہ کا بے جا استعمال

روکنا ممکن ہوا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی نثر پر گفت گو کرتے ہوئے سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا فورٹ ولیم کالج کی نثر کو ہم جدید نثر کا نام دے سکتے ہیں؟ کالج کی نثر اس حوالے سے جدید نثر کہی جاسکتی ہے کہ یہ مغربی نثر کی طرح صاف، آسان، واضح اور بامعنی تھی اور یوں کلاسیکی نثر سے مختلف تھی۔ تحریری صورت میں ایسی نثر کا استعمال عام نہیں تھا۔ یہاں ایک سوال پھر پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس قسم کی زبان پہلے سے موجود تھی؟ جی ہاں ایسی نثر کے نمونے کتابی شکل میں بھی موجود تھے مگر گل کر سٹ کو ان نمونوں تک رسائی حاصل نہ تھی، لہذا اس کے لیے بول چال کی نثر نمونے کی حیثیت رکھتی تھی۔ بول چال کی اس نثر کو نئے اسلوب کی بنیاد قرار دینا ہی فورٹ ولیم کالج کی سب سے اہم خدمت قرار دی جاسکتی ہے۔^{۳۱}

گل کر سٹ نے معیاری بول چال کو نئی نثر کا نمونہ قرار دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کی ضرورت آسان، سادہ، عام فہم مگر تہذیبی قسم کی نثر تھی۔ گل کر سٹ اس نثر کے اجزائے ترکیبی کا پورا ادراک رکھتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان کے قیام میں زبان سیکھنے کے بعد اسے اس بات کا شدت سے احساس ہو گیا تھا کہ اردو نثر میں معیاری نمونوں کا قحط ہے اور جو نثری نمونے اسے اٹھارویں صدی کے راج آخر میں حاصل ہوئے تھے ان سے وہ سخت بیزار تھا۔ ہماری مراد نثر مرصع سے ہے کہ جو اس دور میں فارسی نثر کے دباؤ میں لکھی جا رہی تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام سے چودہ برس پہلے اس نثر کے خلاف ۱۸۶۷ء میں بھی اس نے اپنی ہندوستانی لغت کی اشاعت کے وقت نہایت سخت رد عمل ظاہر کیا تھا۔ اس نثر کے بارے میں گل کر سٹ یہ کہتا ہے کہ اس میں بدذوقی کی بہت سی مثالوں میں ایک مثال جو سب سے نمایاں ہے وہ نمائشی اسلوب کی ہے۔ بقول گل کر سٹ اس سے نثر کے تمام نمونے بد شکل ہو جاتے ہیں۔^{۳۲} اب دیکھنا یہ ہے کہ اس قسم کی نثر سے کیا نتیجہ برآمد ہو سکتا تھا؟ گل کر سٹ کے خیال میں اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ قارئین جو عربی، فارسی بہت اچھی طرح سے نہیں جانتے اس قسم کے نمونوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ نمائشی اسلوب کو رد کرتے ہوئے گل کر سٹ یہ کہتا ہے کہ اگر کسی مقبول زبان میں اسلوب کی برتری اور امتیاز اس بات میں ہے کہ جن لوگوں کے لیے کوئی نثری نمونہ قلم بند کیا گیا ہے وہ نمونہ ان کے تصور ہی کے ماوراء رہے تو مجھے یہ بات کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہندوستانی مصنفین اور مترجمین اس نوع کی انشانویسی میں اپنا کوئی مد مقابل نہیں رکھتے۔^{۳۳}

۱۸۰۰ء میں جب گل کر سٹ نے فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پروفیسر کا منصب سنبھالا تو مندرجہ بالا تحریر کو لکھے ہوئے چودہ برس بیت چکے تھے۔ اس کے ذہن پر نمائشی نثر کا سایا بدستور موجود تھا۔ اور اب جب کہ نووارد افسروں کے لیے نثری نمونوں کی ضرورت آپڑی تھی، گل کر سٹ کے لیے اچھے نمونوں کی دست یابی مسئلہ بن گئی تھی۔ اتفاق سے ۱۸۶۷ء ہی میں نثری اسالیب پر کڑی تنقید کے بعد اس نے یہ لکھا تھا کہ بول چال کی ایک زندہ زبان کی اس خوف ناک ریت کو بے نقاب کرنے اور اس کا بطلان کرنے کے بعد اسے ایک منصفانہ میلان دینے کے لیے میں مسلسل جائزہ لیتا رہا ہوں اور میں بحیثیت مجموعی ابھی تک ناامید نہیں ہوں۔^{۳۴}

فورٹ ولیم کالج کے آغاز ہی سے نئے اسلوب کے لیے منصوبہ بندی کرتے ہوئے اردو نثر کا گزشتہ سرمایہ اس کے سامنے موجود تھا۔ اپنے تجربے سے یہ بات وہ اچھی طرح جانتا تھا کہ اسے کیا کرنا ہے۔

۱۸۰۰ء میں گل کر سٹ یہ حقیقت لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ اس کے نووارد شاگردوں کے لیے کوئی کتاب بھی ایسی نہیں ہے جو تدریسی مقاصد کے لیے استعمال کی جاسکے۔ اس نے کتاب کے معیار کو جانچنے کے لیے ”قدر و قیمت“ اور ”صحت“ کے لفظ استعمال کیے ہیں۔^{۵۲} مسئلہ یہ تھا کہ اردو ادب کی تاریخ کے اندھیروں اور گم نام گوشوں میں پڑے ہوئے ان نثری نوادر تک گل کر سٹ کو رسائی حاصل نہ تھی جو اس کے معیارات پر پورے اتر سکتے تھے۔ دقت یہ تھی کہ اس کے سامنے جو کچھ بھی تھا وہ واقعی تدریسی مقاصد کے مطلوبہ معیار کے لیے مفید نہ تھا۔ اگر اسے ”عجائب القصص“ یا ”قصہ ملک محمد و گیتی افروز“ کے نسخے دست یاب ہو سکتے تو شاید وہ ایسی تلخ بات لکھنے کی جرأت نہ کر سکتا۔ بہر حال اس نے جو بھی لکھا اپنے عہد کے نثری حقائق کو دیکھ کر لکھا۔ اردو نثر میں سادہ، سلیس اور قابل فہم اسلوب کے فقدان کو دیکھ کر وہ یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ ”کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکھیوں کا کوئی چھتہ ہی نہ ہو۔“^{۵۳} چنانچہ مکھیوں کے چھتے سے محروم اردو نثر کے بے کیف سفر میں واقعتاً اسے ان دیکھی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا ہو گا۔ خاص طور پر علمی نثر کے میدان میں ایک بہت واضح نثری اسلوب کی دستاویزی شکل کے بغیر ایک ممکنہ اسلوب کے تصور میں جستجو کرتے چلے جانا واقعتاً کار دشوار ہی تھا، مگر محنت، مقصد کی لگن اور ذوق و شوق سے سرشار گل کر سٹ اس نئے اسلوبیاتی تجربے میں ہمہ تن مصروف تھا۔

آئیے ذرا اس بات کا جائزہ لیں کہ فورٹ ولیم کالج کے ادیب اپنے مقاصد کے حصول میں کس قسم کی صورت حال کا مقابلہ کر رہے تھے اور نئے اسلوب کے سفر میں ان کے سامنے کس نوعیت کی مشکلات پیش آ رہی تھیں۔

۱۸۰۱ء سے ۱۸۰۳ء تک فورٹ ولیم کالج کے منظر نامہ پر نگاہ ڈالیے تو معلوم ہو گا کہ فورٹ ولیم کالج میں گل کر سٹ اور ان کے رفقاء کا ایک ادبی اور لسانی جنگ میں مصروف تھے۔ ان کا تصادم اردو نثر کے اس اسلوب سے تھا جس کے لیے فارسی انشا کے معیارات مثالی نمونے کی حیثیت کے حامل تھے۔ یہ وہی معیارات تھے جو انشا پر دازی کا لازمی جزو خیال کیے جاتے تھے۔ سہ نثر ظہوری، انشائے ابوالفضل، انشائے فیضی اور مینا بازار کے سحر خیز اسالیب سے بچ کر آگے نکل جانا بہت دشوار کام تھا۔ بیچ در بیچ خیال کو استعارہ در استعارہ بڑھاتے جانا، پر شکوہ اور نادر لفظوں سے اسلوب کو سجانا، لفظی کھیل اور مرصع سازی کا مظاہرہ کر کے معنوی ادہام کا ایک دھندلا سا ہیوٹی کھڑا کر دینا اس نثر کا حقیقی جوہر سمجھا جاتا تھا۔ اس ہیوٹی سے گم گشتہ معنویت کو تلاش کرنا بے معنویت کے سفر کی طرح تھا۔ اردو نثر تاریخی طور پر فارسی روایت کے شدید غلبہ کی زد میں رہی تھی اور روایت کا یہ ہی غلبہ اردو نثر کے تخلیقی امکانات کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ کے طور پر موجود تھا۔ اس کے اثرات دور کیے بغیر اردو نثر کا کوئی بھی نیا تجربہ شروع نہ ہو سکتا تھا چنانچہ گل کر سٹ اور اس کے رفقاء فارسی روایت کے اسی غلبے، معیارات اور ثقالت کے خلاف جنگ آزما ہو رہے تھے۔

فورٹ ولیم کالج کے مصنفین پرانے نثری اسلوب کے برعکس ایک ایسا نیا اسلوب اختیار کرنے والے تھے جو ہر اعتبار سے پرانے کتابی اسلوب کے آرائشی رنگ، مشکل پسندی، شاعرانہ اوصاف اور معنوی ادہام کے نظریے کا رد (Antithesis) تھا۔ کالج کے ادیب کتاب میں مقید اردو اسلوب کو رہائی دلو کر ایک ایسا زندہ اسلوب تشکیل دینے والے تھے جو تہذیب کے لسانی تجربے، لسانی فہم اور لسانی موانست سے عبارت تھا اور یہ ہی وہ اسلوب ہے جو نصف صدی کے اندر اندر اردو کی نئی داستانوں اور مرزا غالب کے مکتوبات میں ظاہر ہو کے قبول عامہ کی سند حاصل کرنے والا تھا۔

اس مقام پر ذرا یہ بھی دیکھ لیجیے کہ خود گل کر سٹ کا تصور اسلوب کیا تھا؟ اس بات کا جائزہ لینے کے لیے بہتر یہ ہے کہ ہم ”باغ و بہار“ کے پہلے ایڈیشن میں اس کے لکھے ہوئے پیش لفظ کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ اس نے میر حسن عطا خان تحسین کے ترجمہ چار درویش (نوترز مرصع) کے بارے میں رائے دیتے ہوئے صاف طور پر یہ لکھا تھا:

”ایک معیاری نمونے کی حیثیت سے یہ ترجمہ ناموزوں قرار پایا ہے۔“ ۳۷

یہ عجب اتفاق ہے کہ ”نوترز مرصع“ کے بارے میں نووارد انگریز افسروں کی رائے اور گل کر سٹ کی رائے فورٹ ولیم کالج کی تاسیس سے قبل بھی اچھی نہ تھی چنانچہ ۹۳-۱۷۹۳ء/ ۱۲۰۸ھ میں مہر چند لاہوری نے ”قصہ ملک یوسف محمد و گیتی افروز“ میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ ”نوترز مرصع“ دقیق الفاظ اور عبارت رنگیں کی وجہ سے انگریز صاحبان کی طبع کے مطابق نہیں ہے۔“ ۳۸

اب دیکھنا یہ چاہیے کہ گل کر سٹ کی نظر میں نثر کے معیاری نمونے کا تصور کیا تھا؟ اور کس قسم کے نمونے کو وہ غیر معیاری اور غیر موزوں قرار دیتا ہے؟

”نوترز مرصع“ کو گل کر سٹ نے اس لیے ناموزوں کہا کہ اس کے اسلوب پر فارسی اسالیب کا از بس غلبہ ہے۔ یہاں گل کر سٹ اول یہ کہنا چاہتا ہے کہ عربی، فارسی کے گہرے اثرات کے سبب اس کتاب کی زبان میں ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو گیا ہے اور دوم یہ کہ ”نوترز مرصع“ میں اردو زبان کا اپنا مقامی لسانی وجود یعنی اس کا روزمرہ، محاورہ، ضرب الامثال اور لغت کا ثقافتی ذخیرہ نظر نہیں آتا ہے۔ اسی باعث یہ اسلوب لسانی اور ادبی موانست کے ذائقہ سے عاری تھا۔

اب دوبارہ اس طرف آئیے کہ گل کر سٹ کے نزدیک کسی معیاری اسلوب کے جوہر کیا تھے؟ اس مقصد کے لیے ”باغ و بہار“ کے پیش لفظ کا جائزہ لیجیے جو گل کر سٹ نے تحریر کیا تھا۔ اس نے لکھا تھا کہ ہندوستانی زبان کے علما اس بات کا اندازہ لگا سکتے ہیں کہ میرامن ایک سادہ، واضح اور صاف اسلوب کی تخلیق میں کس حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ میرامن نے ریختہ کے محاورے کا استعمال برقرار رکھا ہے۔ ۳۹ گل کر سٹ کے اس تبصرے کے ساتھ ساتھ اسلوب کے متعلق اگر وہ ہدایت بھی سن لی جائے جو ”باغ و بہار“ کی تالیف سے قبل میرامن کو دی گئی تھی تو اسلوب کے بارے میں فورٹ ولیم کالج کا نقطہ نظر مزید واضح ہو سکے گا:

”خداوند نعمت‘ صاحب مروت‘ نجیبوں کے قدردان جان گل کر سٹ صاحب نے..... لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیکہ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو‘ مسلمان‘ عورت‘ مرد‘ لڑکے بالے خاص و عام آپس میں بولتے چلتے ہیں ترجمہ کر دو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔“^{۵۰}

اسلوب کی شکل کو مزید واضح کرنے کے لیے ذرا یہ بھی دیکھتے چلیے کہ میرامن کے علاوہ دوسرے مصنفین / مترجمین اسلوب کے بارے میں کیا کیا بیانات دیتے ہیں۔

بہادر علی حسینی نے ”اخلاق ہندی“ میں لکھا تھا کہ گل کر سٹ کے فرمانے سے اس نے ”مفرح القلوب“ کا ترجمہ ”سلیس رواجی ریختہ میں کیا جسے خاص و عام بولتے ہیں۔“^{۵۱} حیدر بخش حیدر نے ”توتا کہانی“ میں لکھا ہے کہ اس نے ”طوطی نامہ“ کا ترجمہ زبان ہندی میں موافق محاورہ اردوئے معلیٰ کے نثر میں عبارت سلیس و خوب والفاظ رقیق و مرغوب سے ترجمہ کیا اور نام اس کا ”توتا کہانی“ رکھا۔^{۵۲}

میر بہادر علی حسینی نے ”نثر بے نظیر“ کے پیش لفظ میں بھی یہ تحریر کیا ہے کہ اس نے اس کہانی کو خاص و عام کی بول چال کے مطابق برطرز سہل لکھا ہے۔ اسی طرح سے نہال چند لاہوری یہ کہتا ہے کہ اس نے گل کر سٹ کے ارشاد کے مطابق تاج الملوک اور بکاؤلی کے قصے کو فارسی سے ہندی ریختہ کے محاورے میں تالیف کیا ہے^{۵۳} اور مظہر علی دلا نے یہ اعتراف کیا ہے کہ اس نے گل کر سٹ کی فرمائش سے ”مادھوئل اور کام کنڈلا“ بہ محاورہ زبان اردو بیان کیا ہے۔^{۵۴}

مندرجہ بالا بیانات سے فورٹ ولیم کالج کے اس اسلوب کی شکل بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ اس شکل کے مطابق عام لوگ زبان اردو کو عام ہندوستانی زندگی میں بولتے ہیں۔ یہ بول چال محاورے کے رنگ سے چمکتی ہے۔ (اس سے جو طرز تکلم نکلتا ہے وہ یوں ہے کہ جیسے باتیں کرتے ہیں) بے تکلف‘ ہموار‘ جامع‘ مانوس اور سلیس و آسان اسلوب فورٹ ولیم کالج کی شناخت بن جاتا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو گل کر سٹ کالج میں رائج کرنے کا خواہش مند تھا۔ میرامن کی ”باغ و بہار“ اس اسلوب کی شاہکار کتاب تسلیم کر لی گئی تھی اور فورٹ ولیم کالج کی نمائندہ کتاب بن گئی تھی۔ اور خود گل کر سٹ نے ”باغ و بہار“ کے اسلوب اور مواد کی پیش کش کو ”کلاسیکی لطافت“ سے تعبیر کیا تھا۔ شاید ”باغ و بہار“ ہی وہ کتاب تھی جو گل کر سٹ کے مثالی اسلوب کی عملی شکل میں ظاہر ہوئی تھی۔

(۲)

اردو ادب کے مورخین فورٹ ولیم کالج کے بارے میں بہت سے سوالات کرتے چلے آئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اردو ادب کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج کی کیا اہمیت ہے؟ کیا یہ کالج ہمارے ادب کے تدریجی ارتقا کی ایک کڑی ہے؟ یا پھر ہماری ادبی روایت کے تسلسل پہ حادثاتی طور پر نمودار ہونے والا ایک جزیرہ ہے؟ اور کیا اس کالج کی اسلوبیاتی روایت کے اثرات اردو نثر پر مرتب ہو سکے تھے یا نہیں؟ اس قسم کے اور بھی بے شمار سوال ہیں جو کالج کے بارے میں گزشتہ دو صدیوں سے مسلسل کیے جاتے رہے ہیں۔ ان سب سوالوں کے جواب میں ہم صرف اس

حقیقت کے اظہار پر اکتفا کرتے ہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے روپ میں ہماری ادبی تاریخ کی روایت موجود ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں نثر کا تجربہ ہوئی نہیں تھا اور نہ ہی یہ روایت کے پچھلے دور سے یک سر کٹا ہوا تھا۔ نثر کے اسلوب کا نیا تجربہ جو فورٹ ولیم کالج کی شناخت بن گیا تھا ۱۸۰۰ء کے آس پاس کی ادبی فضا اسلوب بول چال کے معیار اور ان تبدیلیوں کا مظہر ہے جو تھکی ماندہ اردو نثر ایک نئی زندگی کے لیے شروع کرنے والی تھی۔ اس دور میں اگرچہ مرصع و مسجع نثر کا اسلوب قبول عام کا درجہ رکھتا تھا اور تہذیبی سطح پر بھی اس اسلوب کو معیار کا درجہ حاصل تھا مگر اس عہد میں سلیس اسلوب کی ایک دوسری شکل بھی زیر سطح پیدا ہو رہی تھی اور یہ زیر سطح شکل آہستہ آہستہ اپنا وجود بنانے میں مصروف تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کے اس منظر میں اس سادہ و سلیس نثر کے خاموش کردار کا جائزہ لینے کی بھی ضرورت ہے تاکہ اس نثر کے پس منظر میں فورٹ ولیم کالج سے بننے والی روایت کا تعین کیا جاسکے۔

فورٹ ولیم کالج کی شکل میں انیسویں صدی کے آغاز میں اردو نثر کے ان تمام امکانات کو محفوظ کر دیا گیا ہے جو ادبی منظر کے عقب میں موجود تھے اور صرف دریافت ہونے والے تھے۔

”مہر افروز و دلبر“، ”عجائب القصص“ اور ”نو آئین ہندی“ یعنی ”قصہ یوسف ملک و گیتی افروز“ ایسی کتابیں ہیں جو بالترتیب ۱۷۵۲ء (لگ بھگ) ۹۱-۱۷۹۰ء اور ۹۵-۱۷۹۳ء میں تصنیف ہو چکی تھیں۔ آخری دو کتابیں اٹھارہویں صدی کی آخری دہائی میں لکھی گئی تھیں۔ ان کتابوں کا صاف سلیس اور ہموار اسلوب اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قریبی عہد میں وہ نثر اپنی شکل بنا چکی تھی جس کے لیے شعبہ ہندوستانی کا پروفیسر گل کر سٹ بے حد متحسّس تھا۔

شاہ عالم ثانی کی تصنیف ”عجائب القصص“ کو دیکھنے کے بعد انیسویں صدی کا نام ور مورخ مولوی ذکا اللہ یہ کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ اس کتاب کی زبان فصاحت و سلاست میں میرامن کے قصہ ”چار درویش“ سے کم نہیں۔^{۵۶} اس میں کوئی شک نہیں کہ ”باغ و بہار“ اپنے دور میں معیار اور اعتبار کا درجہ حاصل کر گئی تھی۔ ذکا اللہ نے اسی معیار پر ”عجائب القصص“ کو تولنے کے بعد اپنی رائے دی تھی۔

گل کر سٹ نے ۱۸۰۱ء میں جس اسلوب کی بنیاد رکھی تھی۔ شاہ عالم ثانی نے اس سے دس برس پیشتر اسی قسم کے اسلوب کو بنیاد قرار دے کر ”عجائب القصص“ تصنیف کی تھی۔ آج اس داستان کے بیان کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج سے قبل ہی وہ نئی اردو نثر کا تجربہ کر چکا تھا۔ شاہ عالم ثانی نے ”عجائب القصص“ میں اپنے نثری منصوبے کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ اس قصے میں کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ محاورہ نہ ہوگا۔ عام فہم اور خاص پسند ہوگا۔^{۵۷} لسانی موانست سلاست اور پر معنی اسلوب کے اسی تصور کے ساتھ فورٹ ولیم کالج میں ایک نئے نثری تجربے کا آغاز کیا گیا تھا۔

آئیے ہم ”عجائب القصص“ کے اسلوب کا ایک نمونہ دیکھتے ہیں:

”دوسرے دن علی الصباح بادشاہ زادہ اور اختر سعید و آسمان پری پوشاک نفیس مع زیور جواہر پہن کر علیحدہ علیحدہ تخت پر گھوڑوں پر سوار ہو کر عازم شاہ پری کے قصر کے

ہوئے۔ شاہ پری واسطے استقبال آسمان پری کے اور بادشاہ زادے کے کئی سو پری زاد ہمراہ لے کر رستے میں آکر کھڑی ہوئی کہ یک مرتبہ سواری شجاع الشمس کی اور آسمان پری کی دور سے نظر آئی۔ دیکھتے ہی خوش ہو کر آگے بڑھی اور ہمراہ اپنے لا داخل قصر کے ہوئی اور ایک شہ نشین عالی شان میں لے جا کر بادشاہ زادے کو اور آسمان پری کو اور اختر سعید کو وہ جو مسندیں زر باف بیش قیمت پچھی تھیں، بٹھایا۔ بعد اس کے ارباب نشاط کو بلوا کر حکم رقص کا فرمایا۔ ہر ایک ارباب نشاط نے گھنگھرو پاؤں میں باندھ کر، 'طنبورہ'، 'مین و بربط'، 'سارنگی'، 'دائرہ'، 'دف'، 'ڈھم' ڈھمی ہاتھوں میں لے کر ناچنا اور گانا شروع کیا۔ صدا ان کے گانے کی جو پری زاد، دیو زاد و فرشتہ، وحش و طیور جو سنتے تھے، حیرت سے وجد میں آکر نقش دیوار ہوتے تھے۔ غرض کہ ایسا سماں راگ و رنگ سے اور انہوں کے ناچنے سے ہوا کہ در و دیوار وجد میں آئے۔ ۵۸۰

شاہ عالم ثانی فورٹ ولیم کالج سے پہلے نثر میں داستان گوئی کا وہ اسلوب دریافت کر چکا تھا جہاں ہیئت، معنی اور مفہوم کی ایک جان دار اکائی جنم لیتی ہے۔ جہاں بڑے بڑے بھاری لفظ لڑھکائے نہیں جاتے بلکہ وہ دوسرے لفظوں سے مل کر ایک صاف ستھری تمثال یا خیال کی صورت بناتے ہیں۔ صاحب اسلوب یہ بات بہ خوبی طور پر جانتا ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے اور اسے کس طرح سے دوسرے تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ اس اسلوب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں شاعری اور نثر کو ایک دوسرے میں خلط ملط کر کے ایک بری مثال بنانے سے گریز کیا گیا ہے۔ شاہ عالم ایک ماہر داستان کی طرح یہ جانتا ہے کہ وہ داستان کہہ رہا ہے۔ داستان سننے کی چیز ہے اسے کوئی سن رہا ہے۔ پھر وہ سننے والے کے چہرے کے تاثرات پڑھتا ہے۔ چہرے پر کوئی لہر دوڑی ہے یا نہیں؟ سننے والے کی آنکھ میں کوئی تجسس پیدا ہو سکا ہے یا نہیں؟ شاہ عالم کے اسلوب کی کامیابی ان ہی سوالوں میں تھی۔ اس نے داستان کے قصہ پن کو دل چسپ رکھنے کے ساتھ ساتھ اسلوب کے معنوی پہلوؤں پر بھی محنت کی ہے۔ اسلوب کا یہ ہی وہ پہلو ہے جسے شاہ عالم نے ”قابل فہم“ کہا تھا۔

شاہ عالم ثانی نے ۹۱-۹۰ء میں ”عجائب القصص“ کی صورت میں اسلوب کا جو تجربہ کیا تھا، وہ لال قلعہ کی چار دیواری یا صرف گرد و نواح تک ہی محدود نہ تھا۔ اس قسم کے اسلوب کا تجربہ شمالی ہند کے ادبی منظر نامہ میں ظاہر ہونے لگا تھا۔ مہر چند کھتری لاہوری کی ”نو آئین ہندی“ یا ”قصہ یوسف ملک و گیتی افروز“ اس اسلوب کو مزید آگے بڑھاتا ہے۔ اس میں سادگی، سلاست، لسانی موانست اور تہذیبی تجربے کی سطح مزید بلند ہوتی ہے۔ ہم یہاں ”قصہ یوسف ملک و گیتی افروز“ سے ایک اقتباس اس اسلوب کی وضاحت کے لیے پیش کرتے ہیں:

”القصہ کوس چار ایک پر ایک باغ ملا۔ سونا زمین ہاتھی پر سے اتر کے باغ کے اندر کو متوجہ ہوئی۔ اور میرا ہاتھ پکڑ کر گھڑی دو ایک تک سیر کرتی رہی۔ باغ کے محل میں سنگ مرمر کا ایک ہشت پہلو بنگلا تھا۔ اس میں فرش مخمل بچھوا کے دسترخوان بچھانے کا حکم دیا۔ سو خدمت گاروں نے دسترخوان بچھا کے کھانا حاضر کیا۔ ساعت ایک کے بعد نازنین چمن کی

سیر سے فراغت کر کے بنگلے کی طرف متوجہ ہوئی اور میرے تئیں ساتھ بیٹھا کے حاضری کھائی۔ جب حاضری سے فراغت کر چکے دسترخوان اٹھالے گئے۔ پھر میں راہ کی ماندگی سے اسی جگہ لیٹ رہا، سو آنکھیں جھپک گئیں۔ جاگا تو دل میں شبہ ہوا کہ غسل کی احتیاج ہے۔ اس باغ میں پانی سے بھرا ہوا ایک پکا حوض تھا۔ میں نے وہاں جا کے وہ کاغذ کا تختہ کہ پیر بزرگوار نے دیا تھا۔ بازو سے کھول کے حوض کے کنارے پر رکھ دیا، اور چاہا کہ نہانے کے واسطے حوض میں دھنسوں۔ دیو کہ میرے مارنے کی فکر میں تھے۔ انہوں نے فرصت پا کے وہ کاغذ کا تختہ اٹھالیا اور خوب طرح جکڑ کے میری مشکیں باندھیں اور لشکر کو برباد کیا۔ ان میں سے جس کی حیات باقی تھی سو بھاگ کے بچ گئے اور چاہا کہ اس نازنین کو بھی خراب کریں سو ایک دیو کو اس کا حسن و جمال دیکھ کے رحم آیا۔ اس نے کہا۔ ”اے یارو! ایسی نازنین کو ضائع کرنا خوب نہیں۔ اس کے تئیں اپنا ساتی کیا چاہیے۔“^{۵۹}

ڈاکٹر جمیل جالبی اس قصے کے اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں:

”نو آئین ہندی کی نثر ہر قسم کے تکلف سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے۔ اس نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اسی کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے۔ استعارے غائب ہو گئے ہیں۔ تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے۔ فارسی تراکیب بھی بہت کم ہیں، لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔“^{۶۰}

اس قصے کی نثر کی خوبیوں کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند یہ رائے رکھتے ہیں:

”اجتہاد و اولیت کا جو سہرا باغ و بہار کے سر باندھا جاتا ہے۔ وہ دراصل مہر چند کھتری کی داستان ”نو آئین ہندی عرف قصہ ملک محمد و گیتی افروز“ کا حق ہے۔“^{۶۱}

اٹھارہویں صدی کی آخری دہائی میں ”عجائب القصص“ اور ”قصہ ملک محمد و گیتی افروز“ جیسی اہم کتابوں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر سے پہلے سادہ، سلیس اور قابل فہم اسلوب کی نثر شمالی ہند کے ادبی تجربہ کا حصہ بن چکی تھی۔ ان داستانوں کی نثر تخلیقی تجربہ کی سطح کو چھو رہی تھی۔ مگر اس نثر کا ایک مسئلہ تو یہ ہے کہ اس کے نمونے محدود تعداد میں مل سکے ہیں اور دوسرا یہ کہ یہ کتابیں طویل ادوار تک تاریخ کے اندھیروں میں ان مہربان ہاتھوں کی منتظر رہی ہیں جو زمانوں کی گرد جھاڑ کر ان کو نئی زندگی دوبارہ عطا کریں۔

اٹھارہویں صدی کے اختتامی منظر میں ان نمونوں کی موجودگی فورٹ ولیم کالج کے پس منظر میں اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ ان حقائق کی موجودگی میں یہ کہنا اب مشکل نہیں ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر اور اسلوب اردو ادب کے مدریجی ارتقا کی روایت کا ایک حصہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی نثری خدمات کے ساتھ کچھ ایسے مفروضات اور تصورات بھی وابستہ ہیں جو کالج کی تاریخی حیثیت کا تعین کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان تصورات میں سے ایک عام تصور یہ ہے کہ نثر کی ڈھیر

ساری کتابوں کی تالیف، ترجمے یا تصنیف کے بعد بھی ہندوستان میں مدت دراز تک اردو نثر فورٹ ولیم کالج کی نثر کے ساتھ روایت کا سلسلہ نہ جوڑ سکی۔ یا یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر اجنبی حکم رانوں کی طرح تادیر ہندوستانی روایت کے لیے اجنبی ہی رہی۔ اس نثر کے ساتھ اس دور کے ادیبوں کا براہ راست رشتہ قائم نہ ہو سکا۔ اسی لیے فورٹ ولیم کالج کو ”اردو نثر کا جزیرہ“ کہا جاسکتا ہے۔ اسی طرح سے یہ خیال کلکتہ کے غیر ملکی حکم رانوں کی منصوبہ بندی کے تحت پیدا ہونے والی اردو نثر اپنے عہد سے مربوط نہ ہو سکی۔ کالج سے باہر کی اردو نثر ’اسلوب کی ان تبدیلیوں کا اظہار کرنے سے قاصر رہی کہ جو تبدیلیاں فورٹ ولیم کالج کے حدود کے اندر ہو رہی تھیں‘ چناں چہ مسئلہ یہ بنا کہ کالج سے باہر کی دنیا میں تبدیلی کا عمل کیوں شروع نہ ہو سکا؟

اس مسئلہ کا ایک رخ تو یہ ہے کہ کسی بھی معاشرے میں ادبی تجربے کی دو سطحیں بالعموم دیکھی جاسکتی ہیں۔ پہلی سطح پر تجربہ انفرادی سطح سے متعلق ہوتا ہے، یہ تجربہ فرد کی منفرد سوچ کا نتیجہ سمجھا جاسکتا ہے جس میں اس کی ذات زیادہ سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ دوسری سطح پر تجربہ کی اجتماعی سطح ملتی ہے جہاں کوئی تجربہ فرد سے پھیلتا ہو کسی عہد کا مشترکہ تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں مشترکہ تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ اب دیکھیے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کا تجربہ انفرادی نہیں ہے کیوں کہ اس میں اس دور کے ادیبوں کی اپنی ذاتی تخلیقی سعی شامل نہیں ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں تجربہ کی ایک تیسری سطح قائم ہوتی ہے اور یہ سطح تجربہ کی منصوبہ بندی سے متعلق ہے۔ کالج کے مخصوص تدریسی ماحول کے ایک خاص دور میں ایک خاص قسم کی نثر کا تجربہ کیا گیا جس کا ہدایت نامہ گل کر سٹ کا مرتب کردہ تھا۔ کالج کے اندر کی دنیا میں یہ تجربہ کامیابی سے کیا گیا۔ کالج سے شائع ہونے والی کتابیں کالج کے اندر ہی رہیں۔ ان گراں قیمت کتابوں کی خرید ہندوستانی معاشرے کی قوت سے بہت بلند تھی اور پھر کتب فروشی کے جدید نظام کی عدم موجودگی میں ان کتب کی اشاعت اور پھیلاؤ کا سلسلہ بھی محدود رہا۔ ان ہی وجوہات کی بنا پر کالج سے باہر کی اردو نثر مدت تک کالج کے تجربات سے مناسب طور پر آشنا نہ ہو سکی چوں کہ فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کا تجربہ اجتماعی تجربہ کا حصہ نہ بن سکا۔ اس لیے اردو نثر اپنے مخصوص اسالیب کے ساتھ رواں دواں رہی۔ کالج کے تجربہ میں شریک ہونے کے لیے ابھی معاشرتی عمل میں تبدیلیوں کے مراحل طے ہونے باقی تھے اور معاشرے کے اندر ایسی ضروریات کا پیدا ہونا ضروری تھا جو کالج کے نثری اسلوب کے ساتھ ہم آہنگ ہو سکیں اور ایسی صورت حال پیدا ہونے میں ابھی عرصہ درکار تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث کالج میں پیدا ہونے والا وہ صاف ستھرا، آسان، سلیس اور مانوس قسم کا اسلوب تھا جو کالج کے منشیوں کی سعی پیہم سے پیدا ہوا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کی بدولت اردو ادب کو باغ و بہار کا زندہ اسلوب ملا جسے خود گل کر سٹ نے ”کلاسیکی لطافت“ کے اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔

گل کر سٹ کی کوششوں سے اردو نثر کا جو اسلوب قائم ہوا، اس سے شاعری کے مقابلہ میں نثر کے منفرد اور جداگانہ اسلوب کا تعین کیا گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے اس خاص اسلوبیاتی فضا میں پہلی بار حد فاصل کھینچ کر نثر کے اپنے مقاصد کا اعلان کیا۔ اس نثر کی شرط ابلاغ تھا۔ فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر سے مسجع اور مقنع قسم کے

اس اسلوب کے خاتمے کا اعلان بھی کیا جس کی مثال ”نوطرز مرصع“ کی نثر بن گئی تھی۔ ”باغ و بہار“ کے نئے اسلوب نے ”نوطرز مرصع“ کے مثالی اسلوب کی ہمیشہ کے لیے تسخیر کر دی تھی۔ اردو نثر کی تاریخ میں یہ ایک انقلابی واقعہ تھا۔

”نوطرز مرصع“ اور اس قسم کی دوسری کتابوں کے مصنفین / مولفین ابلاغ کو سرسری طور پر اہمیت دیتے تھے۔ ان کی تمام تر توجہ کا مرکز اسلوب کی آرائش اور نمائش تھی۔ آرائش کے اس کام میں وہ لوگ نامعلوم ادہام کے دائروں میں گم ہو جاتے تھے۔ قاری اس بوجھ تلے مسلسل دہتا چلا جاتا تھا۔ وہ لفظوں کے اس غیر تخلیقی اور بے نور آئینہ خانہ میں خود کو ایک اندھے کی طرح لڑکھڑاتا ہوا محسوس کرتا تھا۔ ”نوطرز مرصع“ جیسی کتابیں لفظی بے معنویت کا سفر معلوم ہوتی ہیں۔ اٹھارہویں صدی کے آس پاس اردو نثر اس لفظی بے معنویت کے سفر سے تھک ہار جاتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے اردو نثر بے معنویت کی طرف مجموعی طور پر اپنا سفر شروع کرتی ہے۔ کالج کا مقصد و منشا خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، فورٹ ولیم کالج سے معنویت کا یہ خاموش سفر شروع ضرور ہو جاتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے ہمارے ادب کے اس کلاسیکی مفروضے کی مکمل طور پر عملی شکل میں تردید کی کہ بول چال کی نثر کتابی نثر بننے کا حق نہیں رکھتی۔ اس مفروضے کی تسخیر کے ساتھ ہی اردو نثر کے اسالیب کے لیے وسیع امکانات کی دنیا روشن ہو گئی اور نثر میں نئے تجربات کے لیے زمین ہموار ہو گئی۔ اس سلسلہ میں داستانِ ادب کے بہت سے ترجموں نے مستقبل کے لیے داستانِ اسلوب کا دروازہ وا کر دیا۔ آنے والے داستان نگاروں کے سامنے باغ و بہار، آرائش محفل اور توتا کہانی کا اسلوب اور ان کی داخلی فضا ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث میں ترجموں کی ایک بڑی تعداد بھی شامل ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ پہلا موقع تھا کہ ترجمے کا کام باقاعدہ طور پر شروع ہوا اور بقول پروفیسر وقار عظیم:

”اردو میں پہلی مرتبہ ایک وسیع پیمانے پر ایک منظم اور باضابطہ انداز میں تصنیف و تالیف کے مقابلہ میں ترجمے کی اہمیت واضح ہوئی اور ترجموں کی ان منظم مساعی نے اردو نثر میں ترجمے کی ایک ایسی روایت کا آغاز کیا جس سے آگے آنے والوں نے اپنی شمعیں روشن کیں۔ اردو نثر کی تاریخ میں دوسری زبانوں سے ترجمہ کرنے کی جتنی تحریکیں انیسویں اور بیسویں صدی میں شروع کی گئیں ان سب کی زندگی میں فورٹ ولیم کالج کی اس روایت کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔“

یہ فورٹ ولیم کالج ہی کی نثر تھی جس نے تخلیقی یا غیر تخلیقی سطح پر اسلوب کے بنیادی سانچے فراہم کیے تھے۔ اگرچہ کالج میں بنیادی کام ترجمہ کا ہوا تھا مگر مترجمین نے اس کام کو نثر کے تخلیقی مقام کا درجہ عطا کرنے کی سعی کی تھی۔ اس کے بعد اسلوبِ نثر میں فورٹ ولیم کالج ہی کی نمونہ سازی کے مطابق مستقبل کے نثری اسلوب استوار ہوتے ہیں۔ دلی کالج (۱۸۲۶ء) کے نثری اسالیب کا ابتدائی فورٹ ولیم کالج ہی میں تشکیل دیا گیا تھا۔

حوالے

- ۱- Alfred Lyall, The Rise and Expansion of the British Dominion (Delhi, Oriental Books, 1973) p.136
- ۲- Phillip Lawson, The East India Company (London: Longman, 1994) p.106
- ۳- Lyall, The British Dominion, p.204
- ۴- Mukherjee, S.N, Sir William Jones: A Study in the Eighteenth Century British attitudes to India, (London: cambridge University press, 1968) p.79
- ۵- Ibid
- ۶- Das, Sisar Kumar, Sahibs and Munshis: An Account of the College at Fort William (Delhi: Orion, 1978) 2
- ۷- Ibid.
- ۸- کلب علی خان قاتق، مرتب: آرائش محفل مقدمہ عابد علی عابد: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء)
- ۹- Mukherjee, William Jones, دیکھیے
- ۱۰- ڈاکٹر نجم الاسلام، "فورٹ ولیم کالج"، مطالعات (حیدر آباد: ادارہ اردو، ۱۹۹۰ء) ۶۵ وٹری نے فورٹ ولیم کالج کے اغراض و مقاصد پر ایک طویل مضمون نوٹ کی صورت میں کہنی کے ڈائریکٹرز کے لیے لکھا تھا۔ یہ نوٹ کم باب ہے اس کے ترجمہ کے لیے دیکھیے مطالعات۔
- ۱۱- نجم الاسلام، مطالعات، ۶۷-۶۸
- ۱۲- نجم الاسلام، ۷۱-۷۲
- ۱۳- G.A.S.Ranking, "History of the College of Fort William" Bengal Past and present, Vol, VII. January-June 1911, P-5
- ۱۴- "The College of Fort William", Ranking, p.12
- ۱۵- Ranking, p.24
- ۱۶- Das, Sahibs and Munshis, p.25
- ۱۷- Ranking, p.23
- ۱۸- Ranking, p.23
- ۱۹- Ranking, p.22
- ۲۰- Ranking
- ۲۱- Das, Sahibs and Munshi, p.103
- ۲۲- محمد عتیق صدیقی، گل کر سٹ اور اس کا عہد (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۹ء) ۳۸
- ۲۳- M. Atique Siddiqi, Origins of Modern Hindustani Literature, (Aligarh: Naya Kitab Ghar, 1963) p.45.
- ۲۴- صدیقی، گل کر سٹ اور اس کا عہد، ۳۵، ۳۶
- ۲۵- Siddiqi, Gilchrist, p.27
- ۲۶- صدیقی، گل کر سٹ، ۸۵
- ۲۷- Ranking, Fort William, Bengal Past and Present. Vol.xxi (July-Dec, 1920) p.160
- ۲۸- Ranking, p.161

دلی کالج

جدید سائنسی شعور اور ترجمہ کا اہم مرکز

اٹھارھویں صدی کے ربع آخر میں بنگال کے اندر مستشرقین کی سرگرمیوں کا مقصد ہندوستان کی تہذیب، فلسفہ و فکر اور زبانوں کے علم کا حصول تھا۔ ہسٹنگز (Hastings) نے اپنے دور حکومت (۱۷۸۵ء-۱۷۹۲ء) میں علوم شرقیہ کی خصوصاً حوصلہ افزائی کی تھی۔ بنگال کے مستشرقین کو اس کی سرپرستی عملی طور پر حاصل تھی۔ برطانوی نوآبادیات کے اس ابتدائی دور میں ہندوستان پر حکومت کرنے کے لیے ہسٹنگز نے اپنی ذاتی حکمت عملی وضع کر رکھی تھی۔ اگرچہ وہ توسیع پسندی کے تمام عزائم رکھتا تھا اور کمپنی کی حکومت کو مضبوط بنانا چاہتا تھا مگر وہ برطانوی قوانین اور طریق کو یہاں رائج کرنا نہ چاہتا تھا۔ دراصل وہ ہندوستانی طریق کے اداروں اور برطانوی راج کے درمیان مفاہمت کا خواہش مند تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ ہندوستانی رسوم و آداب، ادبیات اور ہندوستانیوں کے قوانین جاننے کے لیے مزید جستجو کی جائے۔^۱ یہ جستجو مختلف زمانوں میں مختلف نوعیت کی معنویت کے ساتھ جاری رہی۔ ولزلی (Wellesley) کے زمانے (۱۸۰۵-۱۷۹۸ء) میں یہ معنویت ایک نئی شکل اختیار کر لیتی ہے یعنی اب اس زمانہ میں اس مقصد کے لیے جستجو کی جانے لگی کہ حاکموں کے اندر محکموں کو سمجھنے کی بہتر صلاحیتیں پیدا کی جائیں۔^۲ چنانچہ فورٹ ولیم کالج اسی منصوبہ بندی کا نتیجہ تھا جہاں حاکم مقامی زبانوں اور ادبیات کے ذریعے محکموں کے رسوم، آداب، تہذیب اور دیگر عناصر کو سمجھنے کی سعی کر رہے تھے۔ فورٹ ولیم کالج میں صرف حکام ہی کی تعلیم و تربیت کا بندوبست کیا گیا تھا اور یہ سب کے سب برطانوی افسر تھے۔ ۱۸۰۳ء میں دلی اور آگرہ پر قبضہ کرنے کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی شمالی ہندوستان کے مرکز پر قابض ہو گئی تھی۔ آنے والے برسوں میں اس کے مقبوضات میں مزید اضافہ ہوتا رہا۔ ان وسیع مقبوضات پر حکومت کرنے کے لیے برطانوی حکمرانوں کو ایک نئی انتظامی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ اب وہ وقت آگیا تھا جب برطانوی حکام کی معاونت کے واسطے ماتحت عملے کی ضرورت شدت سے محسوس کی جا رہی تھی۔ چنانچہ اس مقصد کے حصول کے لیے ۱۸۲۵ء میں دلی شہر کے اندر ایک ایسا کالج قائم کیا گیا جو اس قسم کی ضروریات کو پورا کرنے کی اہلیت رکھتا تھا۔ یہ دلی کالج تھا۔

دلی کالج کے بارے میں اس قسم کی آرا سے اتفاق کرنا مشکل ہے کہ دلی کالج صرف ہندوستانیوں کی فلاح و

بہبود کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی کاروباری ذہنیت اور نوآبادیاتی کردار کو سامنے رکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی تاریخ میں ایسا کبھی بھی ممکن نہ ہو سکا کہ اس نے محض ہندوستان کے مفاد میں کوئی تدبیر کی ہو۔ ہندوستان کو جب بھی کوئی فائدہ حاصل ہوا تو وہ براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ طور پر ہوا۔ جیسے ہندوستان میں ریلوے کا نظام پھیلانے میں کمپنی کے تجارتی اور فوجی مقاصد کارفرما تھے مگر اس نظام سے ہندوستان کو بالواسطہ طور پر فائدہ پہنچا۔ ہندوستان کے دور دراز کے شہروں اور دیہاتوں کے مابین صدیوں کی تنہائی اور دوری ختم ہو گئی۔ ریلوے کے نظام نے ان کو سماجی، سیاسی اور اقتصادی سطح پر مربوط کر دیا۔ اسی طرح سے دلی کالج کا قیام ہندوستان میں برطانوی سرکار کے واسطے ماتحت عملہ پیدا کرنے کے لیے عمل میں آیا تھا مگر بالواسطہ طور پر اس کالج میں سائنسی علوم کی تدریس سے محدود سطح تک ایک سائنسی ثقافت کو فروغ حاصل ہوا اور طلبہ کی ایک ایسی روشن خیال جماعت پیدا ہوئی جس نے ادب، تعلیم اور انتظامیہ میں اہم کردار ادا کیا۔

دلی کالج "جنرل کمیٹی آف پبلک انسٹرکشن" کی دلی شاخ کے سیکرٹری جوزف ہنری ٹیلر (Joseph Henry Tailor) کی ان سفارشات اور رپورٹ پر قائم کیا گیا تھا جو جنوری ۱۸۲۳ء میں حکومت کے سامنے پیش کی گئی تھیں۔ اس رپورٹ میں مشرقی علوم کی خستہ حالی کو زیر بحث لایا گیا تھا اور یہ تجویز پیش کی گئی تھی کہ ان علوم کی حیات نو کے لیے دلی میں ایک کالج کی بنیاد رکھی جائے۔ چنانچہ ۱۸۲۵ء میں دلی کالج قائم ہوا۔ انگریزی تعلیم کا شعبہ ۱۸۲۸ء میں دلی کے ریڈیٹنٹ چارلس مٹکاف (Charles Metcalfe) کی سفارش پر شروع کیا گیا۔

دلی کالج میں مشرقی علوم کے ساتھ ساتھ جدید سائنسی علوم کی تعلیم بھی کالج میں دی جاتی تھی اور ذریعہ تعلیم اردو زبان تھی۔ یہ طریقہ تعلیم اس قدر کامیاب ہوا کہ آنے والے برسوں میں حکام نے متاثر ہو کر اس کی تحسین کی۔

"ایک مدت سے دلی کالج کی ایک خصوصیت ایسی چلی آرہی ہے جو اسے بالائی اور زیریں صوبجات کے دوسرے کالجوں سے ممتاز کرتی ہے اور وہ یہ ہے کہ وہاں دیسی زبان (اردو) کے ذریعے تعلیم دی جاتی ہے اور یہ (امتیازی خصوصیت) خاص طور پر ریاضیات کی تمام شاخوں اور کم و بیش تاریخ اور اخلاق و فلسفہ (مارل سائنس) کی تعلیم سے تعلق رکھتی ہے۔ اس طریقہ تعلیم پر مسٹر فیلس بٹروس (Felix Boutros) نے اپنے زمانہ صدارت میں استقلال کے ساتھ عمل درآمد کیا اور ان کے جانشین ڈاکٹر اسپرنگر (Sprenger) نے اسی جوش کے ساتھ اس کام کو جاری رکھا۔ یہ اب دلی کالج کے نظام تعلیم کا ایک جز تسلیم کر لیا گیا ہے۔ مناسب یہ ہے کہ اسے آزادی کے ساتھ بڑھنے اور پھولنے پھلنے دیا جائے۔ چند سال بعد ہمیں اس کے نتائج کا دوسرے طریقوں کے نتائج سے مقابلہ کرنے کا موقع ملے گا۔" ۲

دلی کالج کے زمانے میں اردو زبان میں سائنسی کتب کا وجود نہ ہونے کے برابر تھا۔ اس منصوبے کو عملی طور پر کامیاب بنانے کے لیے کالج نے "دلی ورکنگ ٹرانسلیشن سوسائٹی" قائم کی تھی۔ اس سوسائٹی کا مقصد تدریسی مقاصد کے لیے جدید سائنسی علوم کی کتب کے ترجمے کروانا تھا اور یہ ترجمے دلی کالج کی تدریسی ضروریات کو پورا کرتے تھے۔ اس

طریق کار سے اردو زبان میں پہلی بار باضابطہ طور پر سائنسی کتابیں شائع ہوئیں۔ مولوی عبدالحق نے ایسی کتابوں کی فہرست "مرحوم دلی کالج" میں شائع کی ہے۔^۴ "دلی ور ٹیکٹر ٹرانسلیشن سوسائٹی" کی اہمیت اس بات سے ظاہر ہوتی ہے کہ ڈاکٹر اسپرنگر (Sprenger) اور بٹروس (Boutros) جیسے فاضل مستشرقین اس سوسائٹی کے سیکرٹری رہے۔

دلی کالج اور ور ٹیکٹر ٹرانسلیشن سوسائٹی شمالی ہند میں اردو زبان کے ترجموں کے مرکز بن گئے تھے اور یہاں سے جدید علوم کے ترجموں کی ایک تحریک سی چل پڑی تھی۔ اس مہم میں سرکار انگلشیہ کے علاوہ مقامی حضرات کی مالی معاونت بھی حاصل تھی۔ اردو زبان میں علوم کے ترجمے کی تحریک میں کالج کے پڑھے لکھے استاد پوری جدوجہد کر رہے تھے۔ ماسٹر رام چندر ان علما میں تھے جو یہ سمجھتے تھے کہ ہندوستانی طلبہ میں فروغ علم کے لیے ترجمہ کی ضرورت ہے اور وہ اردو زبان کو اس مقصد کے لیے استعمال کرنے کے حق میں تھے۔ ان کے خیال میں انگریزی اس کام کے لیے موزوں نہیں تھی:

"زبان انگریزی کے ذریعے سے اس قدر شیوع علوم مفیدہ کا نہیں ہو سکتا ہے جس قدر کہ ضروری ہے تاکہ ہندوستان کے آدمی وہ لیاقت اور عقل حاصل کریں جو بالفعل اہل فرنگ کو حاصل ہے۔ اب جو امید ہے کہ ایک دن اہل ہند عاقل اور عالی حوصلہ مثل فرنگیوں کے ہو جائیں اس باعث سے ہوتی ہے کہ علوم اور فنون کی کتابیں زبان اردو میں ترجمہ کی جائیں اور اس کی وساطت سے ہند کے آدمی علم حاصل کریں۔"^۵

اردو کے متعلق رام چندر کی رائے یہ ہے:

"واضح ہو کہ زبان اردو ایسی ہے کہ بہت بہت دور سمجھی جاتی ہے..... اور ظاہر ہے کہ وہی زبان بآسانی تحصیل ہو سکتی ہے جس کے سمجھنے میں چنداں مشکل نہ ہو۔ اب اگر غور سے دیکھو تو دریافت ہو گا کہ حیدر آباد کن سے لگا کے سرحد نیپال اور دریائے انک تک اور شہر صورت (کذا) سے شہر پٹنہ تک زبان اردو یعنی وہ زبان جو دہلی میں لوگ بولتے ہیں، سمجھی جاتی ہے۔ سوائے اردو کے کوئی ایسی زبان ہندوستان میں نہیں ہے جس کا اس قدر زیادتی سے رواج ہو۔ مثلاً بنگالی زبان سوائے ملک بنگالہ کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی۔ کشمیری زبان سوائے ضلع کشمیر کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی ہے..... لیکن اردو زبان بہت جائے سمجھی جاتی ہے۔ حیدر آباد اور ناگپور اور لکھنؤ اور پٹنہ اور لاہور اور بہاولپور میں جو مختلف اضلاع ہندوستان میں فاصلوں بعید پر واقع ہیں زبان اردو سمجھی جاتی ہے۔ پس اگر اس زبان کی وساطت سے علوم شیوع ہوں اور رواج پائیں تو حقیقت میں خلقت ہند کو بہت فائدہ ہے۔"

دلی کالج کے طلبہ اور اساتذہ میں سائنسی شعور پیدا ہونے سے دلی کے محدود حلقہ میں ایک نئی ذہنی تبدیلی کے آثار تیزی سے نظر آنے لگے تھے۔ دلی کالج کے حلقہ اثر کے نوجوان قدیم اساطیری تصورات اور ناقابل یقین صدائقوں کو اول اول شک کی نظروں سے دیکھنے لگے تھے اور جوں جوں ان کے اندر منطقی اور سائنسی فکر کی صداقت

مستحکم ہوتی گئی وہ ان قدیم صدائقوں اور ضعیف مفروضات کو باطل قرار دینے لگے تھے۔ چنانچہ دلی کالج کے حلقہ اثر میں سائنسی شعور پیدا ہونے سے پرانے توہمات اور بے بنیاد عقائد متزلزل ہونے لگے تھے۔ کالج کے باشعور طلبہ نئے سائنسی شعور کے حوالے سے اشیا اور تصورات کی حقیقت کو سمجھنے کی کوششوں میں مصروف ہو گئے تھے۔ شمالی ہند میں اس قسم کا شعور انیسویں صدی میں پہلی بار پیدا ہوا تھا۔ مثلاً ”چھلاوا“ ہندوستان کے پرانے توہمات کا ایک نمونہ تھا جس کی عجیب توہماتی تعبیر کی جاتی تھی مگر کالج کے تعلیم یافتہ ایک استاد نے اس کی سائنسی حقیقت بیان کر کے صدیوں پرانے تصور کو باطل ثابت کر دیا:

”در حقیقت اس کی یہ اصل ہے کہ گاؤں اور جھیلوں اور دلدل دار زمینوں میں سے اور ایسے مکانوں میں سے جہاں پانی بند ہوتا ہے اور پتے درختوں کے سڑتے ہیں ایک قسم کی ہوا جس کو ”گاز“ کہتے ہیں نکلتی ہے اور یہ گاز جس وقت اس ہوائے خالص سے جس کو ہم محض کرتے ہیں ملتی ہے تو وہ مثل شعلے کے روشن ہو جاتی ہے اور ہوا کے ساتھ یہ شعلہ تھوڑی دور تک چلتا ہے۔ اس قسم کے شعلے بعض اوقات قبرستان اور مرگھٹوں میں سے جہاں ہڈیاں ہوتی ہیں نمودار ہوتے ہیں اور اس شے کو ہمارے بعض ہم وطن بھوت وغیرہ سے تعبیر کرتے ہیں.....“

کالج کے اس سائنسی شعور کو دیکھ کر پرسیویل سپیر (Percival spear) نے یہ کہا تھا کہ بنگال میں انگریزی کی جو ترقی ہوئی تھی وہ ادبی تھی۔ اس کے برخلاف دلی میں اس کی بنیادیں یکسر سائنسی تھیں۔^۸ اس میں کچھ شک نہیں کہ دلی کالج میں سائنسی سوچ رکھنے والے طلبہ پیدا ہوئے۔ دلی کالج وہ علمی مرکز تھا جہاں پر صرف مشرقی علوم یا صرف جدید سائنسی علوم نہ پڑھائے گئے بلکہ جہاں دونوں قسم کے علوم کو پڑھایا گیا۔ پرانے تہذیبی اور ادبی شعور کے ساتھ ساتھ جدید سائنسی شعور کو بھی متعارف کرایا گیا اور بقول مولوی عبدالحق:

”یہ ہی وہ پہلی درسگاہ تھا جہاں مغرب و مشرق کا سنگم قائم ہوا۔ ایک ہی چھت کے نیچے ایک ہی جماعت میں مشرق و مغرب کا علم و ادب ساتھ ساتھ پڑھایا جاتا تھا۔ اس ملاپ نے خیالات کے بدلنے، معلومات میں اضافہ کرنے اور ذوق کی اصلاح میں جلاو کا سا کام کیا اور ایک نئی تہذیب اور نئے دور کی بنیاد رکھی اور ایک نئی جماعت ایسی پیدا کی جس میں سے ایسے پختہ روشن خیال اور بالغ نظر انسان اور مصنف نکلے جن کا احسان ہماری زبان اور سوسائٹی پر ہمیشہ رہے گا۔“^۹

برطانوی حکومت کے خواہ کچھ بھی عزائم تھے دلی کالج بہر حال ایک نئے سائنسی شعور کا مرکز بن گیا تھا۔ اس کالج کے درودیوار سے ایک سائنسی ثقافت جنم لے رہی تھی۔ ہندوستان کے صدیوں پرانے ذہنوں میں پہلی بار انسان حیات کائنات اور علوم کے بارے میں نئے تصورات بن رہے تھے۔ اور صدیوں کے فرسودہ تصورات رد ہو رہے تھے۔ فورٹ ولیم کالج کی میراث لسانی اور ادبی اور ثقافتی تھی۔ ادب اور تہذیب کی بہتر تفہیم کے لیے ایک قابل فہم لسانی موانست کی تخلیق تھی جہاں قاری اور تحریر کے درمیان رابطہ کی سلاست پر زور دے کر فورٹ ولیم

کالج نے انفرادی حیثیت سے ہندوستان میں پہلی بار ابلاغ کی اہمیت اور قدر و قیمت کو فروغ دیا تھا۔ اس کے برعکس دلی کالج نے لسانی اور ادبی ثقافت کے مقابلہ میں سائنسی ثقافت کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس مقصد کو پورا کرنے کے واسطے دلی کالج نے علمی ادب پیدا کیا۔

خالص علمی نثر کو اسی کالج نے اول اول فروغ دیا۔ یہ دور تھا جب اردو میں علمی نثر کی دنیا میں ہو کا عالم طاری تھا۔ دور دور تک کوئی ایسی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ خالص علمی نثر کی دنیا میں دلی کالج ہی کی دیواروں سے پہلی آوازیں بلند ہوئی تھیں اور اسی کالج کی چار دیواری سے پہلی بار علمی نثر میں جدید سائنسی علوم کی تدریس شروع ہوئی تھی۔

یہ سمجھنا درست نہ ہو گا کہ دلی کالج کا کردار ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد ختم ہو گیا۔ اگرچہ کالج کا وجود ختم ہو گیا تھا مگر کالج کی علمی میراث کا سلسلہ برقرار رہا۔ کالج کی یہ میراث کئی باتوں پر مشتمل تھی اس میں نئے سائنسی شعور کی روشنی بھی تھی اور کتابوں کی شکل میں شائع ہونے والا علمی سرمایہ بھی۔ اور بالخصوص کالج کے قدیم طلبہ بھی جو کالج کے خاتمہ کے بعد بھی کالج کی علمی میراث کی علامت بنے رہے اور زندگی بھر علمی کام کرتے رہے۔

شمالی ہند میں مغربی تہذیب و تمدن اور جدید علوم کی روشنی میں تعلیم پانے والے متوسط درجہ کے طبقہ کی اولیں نمود بھی اسی کالج ہی سے ہوئی تھی۔ دلی کالج کے فارغ التحصیل طلبہ ہی اس متوسط کی بنیاد بنے تھے اور یوں سماجی حیثیت سے دلی کالج کے طلبہ برصغیر میں نئے ابھرنے والے متوسط طبقہ کا ہر اول دستہ ثابت ہوئے۔ ان طلبہ میں رام چندر، مولوی ذکا اللہ، نذیر احمد، محمد حسین آزاد، پیارے لال آشوب، موہن لعل کشمیری، پنڈت من پھول اور میر ناصر علی کے نام قابل ذکر ہیں۔

حوالے

۱- S.N. Mukerjee, Sir William Jones: A Study In the Eighteenth Century British Attitude Towards India. (Cambridge: Cambridge University Press, 1968) p.79

۲- Ibid, p.79

۳- مولوی عبدالحق، مرحوم دلی کالج (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء) ۳۷، تا علم تعلیمات بنگال کا تعلیمی سال بابت

۱۸۶۳ء پر تبصرہ

۴- عبدالحق، دلی کالج، ۱۵۵-۱۳۹

۵- صدیق الرحمن قدوائی، ماسٹر رام چندر (دلی: شعبہ اردو، دلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء) ۳۰

۶- قدوائی، رام چندر، ۳۰

۷- مذکورہ حوالہ، ۱۲۳

۸- دلی کالج میگزین، دلی کالج نمبر، ۱۹۵۳ء، ۷۲

۹- عبدالحق، دلی کالج، ۱۸۲

داستانی ادب کا ظہور

باغ و بہار

ہمایوں! بادشاہ کے عہد سے سلطنت مغلیہ کے ”خانہ زاد موروثی“ اور ”منصب دار قدیمی“ کا اعزاز رکھنے والے دلی کے ایک خانوادے پر اس سے براہ وقت آپڑا جب احمد شاہ درانی کی سپاہ نے اس کا گھریار برباد کر ڈالا اور سورج مل جاٹ نے اسے جاگیر سے محروم کر دیا۔ ان حوادث کا تعلق ۱۷۶۱ء کے واقعات سے ہے۔ اس دور کے آفت رسیدہ خاندان دلی کے خرابے سے نکل کر ہندوستان کے دوسرے شہروں یا ریاستوں میں جا کر قسمت آزمائی کرتے تھے۔ چنانچہ دلی کے تباہ کن سانحات سے دل برداشتہ ہو کر ”خانہ زاد موروثی“ کا یہ خاندان ہجرت کر گیا۔ اس خانوادے کا ایک فرد طویل مدت تک ہندوستان کے شہروں میں ٹھوکریں کھاتا ہوا اٹھارہویں صدی کی آخری دہائی میں کسی وقت آب و دانے کی تلاش میں سرگرداں بنگال کے شہر کلکتہ میں جا پہنچا اور یہ اس کی خوش قسمتی تھی کہ یہاں پر حسن اتفاق سے وہ ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج کے عملہ کارکن بن گیا۔ یہ میرامن تھا جو ہندوستان کے مشرق میں اپنی شناخت کے لیے نام کے ساتھ ”دلی والا“ لکھتا تھا اور خود کو ”دلی کاروڑا“ کہتا تھا۔ دلی کے ”میلے ٹھیلے“، ”عرس“، ”چھڑیاں“ اور ”سیر تماشا“ دیکھ کر اور ”کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک“ کرنے کے بعد انیسویں صدی کے آغاز میں وہ ہندوستان میں نئی تہذیب کے سیاسی مرکز کلکتہ میں مقیم ایک پرسکون اور طمانیت بخش زندگی بسر کر رہا تھا۔ دلی کا روڑا اپنے ساتھ کئی نسلوں کے لسانی اور تہذیبی تجربے کی میراث لے کر دلی سے رخصت ہوا تھا۔ انیسویں صدی کے تیسرے سال میں کلکتہ شہر ہی میں یہ لسانی میراث ایک لازوال ادبی نقش کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ جسے ادبی تاریخ ”باغ و بہار“ کے نام سے یاد کرتی ہے۔

۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد جب درسی مواد کے لیے نئے اسلوب کی کتابوں کا ڈول ڈالا جا رہا تھا تو پروفیسر گل کرسٹ نے اس زمانے کی معروف کتاب ”نوٹرز مرصع“ کا ایک نسخہ میرامن کے سپرد کیا اور یہ کہا کہ اس کتاب کو ”ہندوستان کی ٹھیلے گفٹ گو“ میں ترجمہ کرو۔ میرامن کو ”نوٹرز مرصع“ کا دم توڑتا ہوا مفرس اسلوب بھلا کہاں بھاسکتا تھا۔ وہ شخص کہ جو اپنی ذات میں ایک انجمن تھا اس کتاب کے اسلوب، منظر نامے اور ابلاغ

کی پریشان کن دقتوں سے اپنی شناخت نہ کر سکا۔ تحسین کے لڑکھڑاتے ہوئے جملے، اجاڑ متخیلہ، بے جان منظر اور اسلوب کا گر تاپڑتا آہنگ میرامن کو متاثر نہ کر سکا۔ چنانچہ اس نے مترجم کے مقام سے بلند ہو کر ایک پختہ کار ادیب کی حیثیت سے ”نوطر زمرصع“ کا سفر تخلیقی سطح پر شروع کیا اور جب وہ اس سفر کو پورا کر کے باہر نکلا تو ”نوطر زمرصع“ کی پرانی دنیا بہت پیچھے رہ گئی تھی اور میرامن اس بے جان اور اجاڑ کتاب کے کھنڈر پر ”باغ و بہار“ کے نام سے ایک عہد آفریں کتاب تالیف کر کے ۱۸۰۳ء میں شائع کر چکا تھا۔ دوسو برس گزرنے کے باوجود ”باغ و بہار“ کا قصہ پن، کردار نگاری کا جوہر اور تہذیبی مرقع نگاری آج بھی بجا طور پر سحر انگیزی کا سا اثر رکھتی ہے۔

باغ و بہار کے اسلوب سے زبان کے زمینی وجود کی خبر انیسویں صدی کے بالکل اوائل میں ملتی ہے۔ باغ و بہار کی نثر فارسی اسالیب کی غلامی سے نجات حاصل کرتی ہے۔ اسلوب کا وہ غلبہ کہ جس کے اثر سے اردو نثر ہمیشہ سے مغلوب نظر آتی تھی اب کم زور پڑنے لگتا ہے۔ اور نثر اپنے مقامی لسانی وجود کے ساتھ ”باغ و بہار“ کے اوراق پر ظہور پذیر ہوتی ہے۔ ”باغ و بہار“ اس بات کا اعلان نامہ بھی تھا کہ اردو نثر فارسی نثر کے شاعرانہ اسالیب، تصنع، لفظی گراں باری، بے معنویت اور لفظوں کے اصراف کی روایت سے اپنا تعلق منقطع کر کے سادہ اور بامعنی اسالیب کا رستہ اختیار کر چکی ہے۔

میرامن کی ”باغ و بہار“ طبع زاد کتاب نہیں ہے۔ ”باغ و بہار“ کی بنیاد میر حسین عطا خان تحسین کی ”نوطر زمرصع“ پر رکھی گئی ہے اور ”نوطر زمرصع“ فارسی قصے ”چار درویش“ کا ترجمہ ہے۔ ”باغ و بہار“ کے اولیں ایڈیشن کے سرورق پر جو اطلاع دی گئی ہے وہ یہ ہے:

باغ و بہار

”ماخذ اس کا نوطر زمرصع وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے۔“

اس کے بعد سرورق ہی پر یہ بتایا گیا ہے:

”جان گل کر سٹ صاحب دام ثروء کی فرمائش سے تالیف کیا ہوا میرامن دلی والیکا۔“

”باغ و بہار“ کے پہلے ایڈیشن کا صفحہ آخر ہمیں یہ معلومات بہم پہنچاتا ہے:

BAGH O BUHAR

A TRANSLATION

INTO THE HINDOOSTANEE TONGUE

ENTITLED

QISSUI CHUHAR DURWESH

BY

MEER UMMAN

”باغ و بہار“ کے اولیں ایڈیشن (۱۸۰۳ء) کے تعارفی نوٹ میں گل کر سٹ نے یہ لکھا تھا کہ باغ و بہار کا

موجودہ نسخہ میرامن نے ”نوطرِ مرصع“ کے ترجمہ سے تیار کیا ہے۔

مندرجہ بالا بیانات سے یہ بات واضح طور پر معلوم ہوتی ہے کہ میرامن کی ”باغ و بہار“ طبع زاد کتاب نہیں ہے۔ اس کتاب کا ماخذ تحسین کا ترجمہ ہے۔ مگر پہلے ایڈیشن کے صفحہ آخر میں تحسین کے ترجمہ کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ یہاں ”باغ و بہار“ کو ”قصہ چار درویش“ کا ترجمہ بتایا گیا ہے۔ ایک اور مقام پر میرامن نے گل کر سٹ کی فرمائش کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ گل کر سٹ نے مجھے یہ کہا کہ ”اس قصہ کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفت گو میں ترجمہ کرو۔“ گل کر سٹ چوں کہ یہ سمجھتا تھا کہ ”نوطرِ مرصع“ پر عربی، فارسی لغت کا غلبہ ہے اس لیے اس زبان کو ٹھیٹھ اردو میں لکھتا وہ ترجمہ ہی کے مترادف سمجھتا ہو گا، یہ صورت دیگر یہاں ترجمہ سے کچھ اور مراد نہیں ہے۔

گل کر سٹ نے میرامن سے صرف یہ فرمائش کی تھی کہ وہ نوطرِ مرصع کو ٹھیٹھ محاورے اور بول چال کی عام زبان میں لکھے۔ دیکھنا یہ ہے کہ میرامن نے کس حد تک گل کر سٹ کی فرمائش کی تعمیل کی تھی۔ کیا میرامن نے ”نوطرِ مرصع“ کو آسان، سلیس اور با محاورہ اردو زبان میں تالیف کرنے کی حد تک ہی اپنا کردار ادا کیا تھا یا اس کے علاوہ بھی اس نے کوئی اور حق تالیف بھی ادا کیا تھا؟ اس بات کا جائزہ لینے کے لیے جب ہم ”نوطرِ مرصع“ کے اصل متن سے رجوع کرتے ہیں اور اس کا مقابلہ ”باغ و بہار“ کے متن سے کرتے ہیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ میرامن کا کردار صرف اسلوب ہی کی حد تک ختم نہیں ہوتا ہے بلکہ متن کی حد تک بھی اس نے تصرفات کا کام کیا ہے۔ گل کر سٹ نے میرامن سے متن میں تبدیلیوں کی فرمائش نہ کی تھی۔ گل کر سٹ کا اصل مقصد تو دوسری ضروریات کے لیے ایک صاف ستھری با محاورہ اور سلیس اسلوب کی کتاب تیار کر دانا تھا مگر یہ میرامن کا تخلیقی کردار تھا کہ جو ”نوطرِ مرصع“ کو آسان و سلیس زبان میں ڈھالنے کے دوران میں ظاہر ہوا اور یوں ”نوطرِ مرصع“ کا متن قطع و برید، اضافوں اور بے شمار مقامات پر سیاق و سباق کے درمیان جزوی خلا کو پر کرنے کے باعث تقریباً ایک نئے متن کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ اسی لیے گل کر سٹ نے یہ کہنے سے گریز نہ کیا تھا کہ ”باغ و بہار“ پر ایک طبع زاد کتاب کا لگان گزرتا ہے۔ ”نوطرِ مرصع“ کو اگر میرامن کے تخلیقی ہاتھ نہ سنوارتے تو آج اس کی حیثیت تاریخ ادب کی طاق نسیاں پر پڑی ہوئی کتاب کی سی ہوتی۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ آج اگر ”نوطرِ مرصع“ کا نام زندہ ہے تو اس کی وجہ ”باغ و بہار“ ہے۔ ”باغ و بہار“ کا ذکر کرتے ہوئے لامحالہ طور پر ”نوطرِ مرصع“ کا ذکر آ جاتا ہے اور یوں یہ کتاب میرامن کی تخلیقی صناعتی کے طفیل تاریخ ادب میں ایک یادگار کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ”باغ و بہار“ کو مرتب کرنے میں میرامن کا کیا کردار ہے؟ داستان کا پورا ڈھانچہ اگرچہ پہلے سے ہی موجود تھا۔ قصہ، قصہ کی ارتقائی صورت، کرداروں کی تشکیل و تعمیر، ماحول، فضا اور تہذیبی نقشے میرامن کو مرتب شدہ صورت میں حاصل ہوئے تھے۔ اس لیے میرامن کی حیثیت داستان نگار کی نہیں ہے۔ تو پھر میرامن کا اس داستان میں کیا کردار بنتا ہے؟

ان سب باتوں کا جواب ”نوطرِ مرصع“ اور ”باغ و بہار“ کے تقابلی جائزے میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ یہ جائزہ ہی اس بات کا جواز فراہم کر سکتا ہے کہ کوئی ادیب کسی کتاب کا مصنف نہ ہونے کے باوجود اصل مصنف سے

زیادہ شہرت حاصل کر سکتا ہے۔ آج ”نوطرز مرصع“ کے مولف میر حسین عطا خان تحسین کو جاننے والے بہت ہی محدود ہیں مگر میر امن کو اردو زبان و ادب کا ہر طالب علم جانتا ہے۔

مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ تحسین نے فارسی قصہ ”چہار درویش“ کو اپنی زبان میں بیان کر دیا ہے۔ انہوں نے فارسی متن کے جو نمونے اپنے مقدمے میں درج کیے ہیں ان کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ تحسین نے ترجمہ میں من مانی سے کام لیا ہے۔ قصے کے اجزا اور فضا میں تراش خراش کر کے حک و اضافہ کا رستہ اختیار کیا ہے۔ اسی لیے مولوی عبدالحق کا یہ کہنا ہے کہ تحسین نے اصل فارسی کا ترجمہ نہیں کیا ہے۔ اسے اپنی زبان میں بیان کر دیا ہے۔ رشید حسن خان نے بھی یہی رائے دی ہے کہ ”نوطرز مرصع“ کو ترجمہ کہنا مشکل ہے۔ تحسین نے صرف قصے کو سامنے رکھا ہے اور لکھ دیا ہے۔ فارسی متن کی پابندی نہیں کی ہے۔ اسی قسم کی صورت میر امن نے بھی اختیار کی ہے۔ اس نے ”نوطرز مرصع“ کو سامنے رکھ کر قصے کو اپنی زبان میں لکھ دیا ہے۔^۱

یہ دیکھنے کے لیے کہ میر امن کی تخلیقی شخصیت ”باغ و بہار“ کے صفحات پر کس شکل میں ظاہر ہوئی ہے ہم یہاں ”نوطرز مرصع“ اور ”باغ و بہار“ کا تقابلی جائزہ پیش کرتے ہیں۔ اس جائزہ سے یہ معلوم ہو سکے گا کہ امن کے تخلیقی شعور نے ”نوطرز مرصع“ کو کیا سے کیا بنادیا ہے۔

”چار درویش“ کی داستان میں ہم اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں زریاد (برما) کے راجہ کی بیٹی خواجہ سگ پرست کو اتفاقاً چاہ سلیمان سے نجات دلانے کا سبب بنتی ہے اور بعد ازاں وہ دونوں جب ایک جگہ قیام کرتے ہیں تو پہلے خواجہ اپنا ماجرائے غم بیان کرتا ہے اور پھر راجہ کی بیٹی اپنی داستان سناتی ہے۔ ”نوطرز مرصع“ میں کہانی کا یہ حصہ اس صورت میں ملتا ہے:

”تا آنکہ آفتاب مغرب میں گیا اور ایک مکان پر طرح اقامت کی ڈالی۔ اس نے

ازراہ مہربانی کے احوال میرا پوچھا۔ میں نے جو کچھ کہ راست بہ راست تھا، گزارش کیا۔ تب

ملکہ نے مجھ سے فرمایا اے عزیز میں دختر روشن اختر فرمانروائے زیر آباد کی ہوں۔ ایک روز

نظر میری خلف الصدق وزیر اعظم کے اوپر پڑی۔ بہ ہزار جان و دل فریفتہ اور عاشق اس کی

ہوئی اور دایہ محرم اسرار اپنی سے کہا۔

مرتی ہوں میرے حال پہ دایہ نظر کرو

بیکس کو بس میں کر کے سو تم مارتے ہو کیوں

اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے

اس بے وفا کے دل میں تو جا کر اثر کرو

مبلغ نمایاں اور زر بسیار کار سازی میں خرچ کیے تا آنکہ خلوت میں بلا کر مقصد

حاصل کیا۔ چنانچہ ہر شب اتفاق ملاقات کا ہوتا تھا۔ ایک رات اس کو پاسبانوں نے التباس

شب رو میں پکڑا اور بادشاہ کے حضور میں لے گئے۔ بہ سبب اس کے کہ شب میں پہچانا نہیں

کہ پسر وزیر ہے۔ بادشاہ نے حکم قتل کا فرمایا۔ بعد از شفاعت ہوا خواہاں فرمایا کہ بیچ چاہ سلیمان

کے ڈالیں۔ میں شکر الہی بجالائی کہ یار میرا مارا نہ گیا اور میں رسوائے خاص و عام نہ ہوئی۔ ہر روز آب و طعام بھیجتی تھی کہ مگر سنگی سے ضائع نہ ہو۔ ایک رات میری خاطر میں گزرا کہ زندگی بے یار حیف ہے۔ شعر

جان میری پر سزا ہے جو کہ گزرے ہے عذاب
یار سے ہو کر جدا پھر زندگانی حیف ہے

فی الحال دو راس اسپ بادپاے سبک رفتار اور سلاح پاکیزہ اور دو خرچین پر از زر و جواہر لے کر بر سر چاہ آئی اور اس عزیز کو نہ پایا لیکن نصیبے تیرے نے یادری کی کہ مجھ سی شخص بادولت و زر میسر آئی۔ یہ کہہ کر نان و کباب نکالا اور باہم ناشتہ کیا اور شب و روز راہ طے کر کے ایک شہر میں آکر طرح سکونت اختیار کی اور وہ آپ مسلمان ہوئی اور میں نے بموجب شرع کے نکاح کیا۔“

”باغ و بہار“ میں میرا متن نے ”نوطریز مرصع“ کے ڈھیلے ڈھالے لڑکھڑاتے ہوئے اسلوب اور داستانی پیرائے میں تبدیلیاں کر کے متن کو ایک مختلف صورت دے دی ہے۔ ہم یہاں ایک زندہ اور مانوس اسلوب کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ”نوطریز مرصع“ کے اسلوب کی داماندگی، بے رونقی اور کسالت کی جگہ ایک خوش گو اور پر لطف اسلوب ہمیں متاثر کرتا ہے:

”اے جوان! اب میرا ماجرا سن۔ میں کنیا زیر باد کے دلس کے راجا کی ہوں اور وہ کبر و جوان جو زندان سلیمان میں قید ہے اس کا نام بہرہ مند ہے۔ میرے چٹا کے منتری کا بیٹا ہے۔ ایک روز مہاراج نے آگیا دی کہ جتنے راجا اور کنور ہیں میدان میں زیر جھروکے نکل کر تیر اندازی اور چوگان بازی کریں تو گھر چڑھی اور کسب ہر ایک کا ظاہر ہو۔ میں رانی کے نیڑے جو میری ماما تھیں اناری پر او جھل میں بیٹھی تھی اور دایاں اور سہیلیاں حاضر تھیں، تماشا دیکھتی تھیں۔ یہ دیوان کا پوت سب میں سندر تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا۔ مجھ کو بھایا اور دل سے اس پر رنج بھی۔ مدت تلک یہ بات گیت رکھی۔

آخر جب بہت بیا کل ہوئی تب دائی سے کہا اور ڈھیر سا انعام دیا۔ وہ اس جوان کو کونہ کسی ڈھب سے پوشیدہ میری دھرا ہر میں لے آئی۔ تب یہ بھی مجھے چاہنے لگا۔ بہت دن اس عشق مشک میں کئے۔ ایک روز چوکیداروں نے آدمی رات کو ہتھیار باندھے اور محل میں آتے دیکھ کر اسے پکڑا اور راجا سے کہا اسے حکم قتل کیا۔ سب ارکان دولت نے کہہ سن کر جاں بخشی کروائی۔ تب فرمایا کہ ان کو زندان سلیمان میں ڈال دو اور دوسرا جوان جو اس کے ہمراہ اسیر ہے اس کا بھگتا ہے۔ اس رین کو وہ بھی اس کے ساتھ تھا۔ دونوں کو اس کنویں میں چھوڑ دیا۔ آج تین برس ہوئے کہ دے پھنسے ہیں مگر کونے نہیں دریافت کیا کہ یہ جوان راجا

کے گھر میں کیوں آیا تھا۔ بھگوان نے میری پت رکھی اس کے شکرانے کے بدلے میں نے اپنے اوپر لازم کیا کہ ان اور جل اس کو پہنچایا کروں۔ جب سے اٹھوڑے میں ایک دن آتی ہوں اور آٹھ دن کا آڑہ اکٹھا دے جاتی ہوں۔

کل کی رات سنے میں دیکھا کہ کوئی مانس کہتا ہے کہ شتابی اٹھ اور گھوڑا جوڑا اور کند اور کچھ نقد خرچ کے واسطے لے کر اس غار پر جا اور اس بچارے کو وہاں سے نکال۔ یہ سن کر میں چونک پڑی اور گمن ہو کر مردانہ بھیس کیا اور ایک صندوقہ جو ابرو اشرفی سے بھر لیا اور یہ گھوڑا اور کپڑا جوڑا لے کر وہاں گئی کہ کند سے اسے کھینچوں۔ کرم میں تیرے تھا کہ ویسی قید سے اس طرح چھٹکار پاوے اور میرے اس کرتب سے محرم کوئی نہیں شاید وہ کوئی دیوتا تھا کہ تیری مخلصی کی خاطر مجھے بھجوا دے۔ خیر جو میرے بھاگ میں تھا سو ہوا۔ یہ کتھا کہہ کر پوری، کچوری، ماس کا سالن، انگوچھے سے کھولا۔ پہلے قند نکال ایک کٹورے میں گھولا اور عرق بید مشک کا اس میں ڈال کر مجھے دیا۔ میں نے اس کے ہاتھ سے لے کر پیا۔ پھر تھوڑا سا ناشتہ کیا۔^۸

”نوطر ز مرصع“ اور ”باغ و بہار“ کے مندرجہ بالا اقتباسات کا موازنہ کیا جائے تو صاف طور پر معلوم ہو سکتا ہے کہ ”نوطر ز مرصع“ کی شکستہ اور واماندہ نثر اور بے جان واقعہ نگاری کو میرامن کے تخلیقی اسلوب نے ایک بالکل مختلف قرینہ سے از سر نو لکھ کر ایک جان دار قصہ میں بدل دیا ہے۔ ”نوطر ز مرصع“ کے بیانات اور اسالیب تشنہ و کم زور ہیں اور متخیلہ کے عمل کے بغیر غیر موثر لگتے ہیں جب کہ میرامن نے اس مقام پر واقعات اور کرداروں کو متخیلہ کی رنگ آمیزی سے ایک نئی زندگی دے دی ہے۔ ”نوطر ز مرصع“ میں زیر باد (برما) کے راجہ کی بیٹی کا کردار بالکل غیر واضح ہے۔ اس کردار کی انفرادی شناخت بھی نہیں ہے۔ یہ کردار نہایت تیزی سے بہت سے خلا چھوڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے جس سے ذہن پر اس کردار کی تصویر روشن نہیں ہونے پاتی۔ سب کچھ دھندلایا رہتا ہے جب کہ میرامن نے سب سے پہلے راجہ کی بیٹی کی شناخت کرتے ہوئے جو زبان استعمال کی ہے وہ ہندی آمیز ہے۔ اس زبان سے خود بہ خود اس کے ہندو الاصل ہونے کا پتہ چل جاتا ہے۔ پھر راجہ کے منتری بہرہ مند کے بیٹے کی گھڑ سواری سے متاثر ہونا، عشق کے پہلے وار کی خبر دیتا ہے۔ بعد ازاں اس کردار کا عشق میں ملول ہونا اور پھر خفیہ طریقے سے اپنے محل خاص میں اسے رات کی تنہائیوں میں بلانا اس کے دلی عشق کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے بعد کے واقعات میں جوان کا محل کے باہر پکڑا جانا، چاہ سلیمان میں مقید ہونا، راجہ کی بیٹی کا چاہ میں خوراک مہیا کرتے رہنا اور آخر کار جوش عشق میں محل سے فرار ہو کے چاہ سلیمان سے جواں عاشق کو برآمد کرنے کی کوشش کرنا مگر اس کی جگہ خواجہ سگ پرست کا برآمد ہو جانا، دونوں کے درمیان تعلق خاطر پیدا ہونا اور ایک وجودی حالت میں جہاں کسی دوسرے انتخاب کی گنجائش نہ تھی ایک دوسرے کو اپنالینا اور آخر سگ پرست کی عبادت کو دیکھ کر راج کمار کی کامیابی کا مسلمان ہو جانا وغیرہ..... ان سب باتوں کو اس مختصر سے جزوی قصے میں ارتقائی شکل میں دکھایا گیا ہے جو کچھ ”نوطر ز مرصع“ میں دھندلا تھا۔ ”باغ و بہار“ میں روشن اور واضح ہو جاتا ہے۔ جذبہ و احساس کیفیات اور تاثرات کے بیان سے میرامن

کے اسلوب میں حیاتی تاثرات کا احساس ہوتا ہے۔ یہی اس کا فن ہے۔ ”باغ و بہار“ کا مصنف نہ ہونے کے باوجود اس کی حیثیت شریک مصنف بلکہ غالب مصنف جیسی معلوم ہوتی ہے۔

خواجہ سگ پرست کی داستان میں ایک مقام وہ ہے جب وہ زریباد اور سراندیپ کے درمیانی شہر سے اپنے وطن جانے کے لیے اپنے بھائیوں اور بیوی کے ساتھ قافلہ کے ہم راہ سفر کرتا ہے۔ اسی سفر میں اس کے بھائی دھوکے سے اس پر حملہ کر کے شدید زخمی کر دیتے ہیں۔ اس کا کتا بھی گھائل ہو جاتا ہے اور بیوی کو جب بھائیوں سے یہ خبر ملتی ہے کہ خواجہ قزاقوں کے ہاتھوں مارا گیا ہے تو وہ خود کشی کر لیتی ہے۔ زخمی حالت میں شاہ فرنگ کی دختر خواجہ کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ ”نوطرز مرصع“ میں یہ واقعہ اس صورت میں ملتا ہے۔

”اور میں مجروح جنگل میں بے ہوش پڑا تھا۔ اس عرصہ میں دختر بادشاہ فرنگ کی برائے سیر باغ بامبوستان گل اندام کے بچنی اور حقیقت احوال میرا دیکھ کر سواری کھڑی کی۔“
 ”اور فرنگی جراح استاد کامل کو بلا کر امیدوار انعام کا کیا اور کہا کہ بیچ غسل صحت اس کی جس قدر جلدی کرے گا، مورد عنایات بے غایت کا ہوگا۔ اس مرد جراح نے زخموں کو دھو کر بخیر کیا اور مرہم لگایا اور وہ ملکہ شفیقہ ہر روز دو تین بار واسطے خبر گیری، میری کے تشریف لاتی اور شور بائے مرغ اپنے ہاتھ سے پلاتی اور اکثر کہتی کہ کس ظالم و ستمگار جفاکار مردم آزاد نے یہ ظلم و ستم روا رکھا ہے۔ بت بزرگ سے نہ ڈر۔ القصہ بہ فضل شانی مطلق در عرصہ یکماہ بحال اصلی درست ہوا اور وہ نازنین مہ جیوں ایک آہ جاں سوز و جگر دوز سینہ سے برلا کر تفصص احوال میری پر متوجہ ہوئی۔ میں نے مفصل حقیقت اپنی گزارش کی، فرمایا کہ کچھ غم نہ۔“

”نوطرز مرصع“ کا اسلوب بیان نہایت روکھا سوکھا ہے۔ ماحول کی جزئیات نہ ہونے کے برابر ہیں اور مجموعی طور پر یہ بیان کسی تاثر سے بھی عاری ہے مگر جب داستان کا یہی حصہ ہم ”باغ و بہار“ میں پڑھتے ہیں تو نہ صرف واقعہ کا ماحول خاکہ اور جزئیات ابھرتی ہیں بلکہ دختر شاہ فرنگ کا کردار بھی ابھر آتا ہے:

”پھر خواجہ بولا کہ بادشاہ سلامت! جب یہ بھائی اپنی دانست میں میرا کام تمام کر کے چلے گئے، ایک طرف میں اور ایک طرف یہ سگ میرے نزدیک زخمی پڑا تھا۔ لہذا اتنا بدن سے گیا کہ مطلق طاقت اور ہوش باقی نہ تھا۔ کیا جانوں دم کہاں اٹک رہا تھا کہ جیتا تھا۔ جس جگہ میں پڑا تھا ولایت سراندیپ کی سرحد تھی اور ایک شہر بہت آباد اس کے قریب تھا۔ اس شہر میں بڑا بت خانہ تھا اور وہاں کے بادشاہ کی ایک بیٹی تھی۔ نہایت قبول صورت اور صاحبہ جمال۔ اکثر بادشاہ اور شہزادے اس کے عشق میں خراب تھے۔ وہاں رسم حجاب کی نہ تھی۔ اس سے وہ لڑکی تمام دن ہجولیوں کے ساتھ سیر شکار کرتی پھرتی۔ ہم سے نزدیک ایک بادشاہی باغ تھا۔ اس روز بادشاہ سے اجازت لے کر اسی باغ میں آئی تھی۔ سیر کی خاطر اس

میدان میں پھرتی پھرتی نکلی۔ کئی خواصیں بھی ساتھ سوار تھیں۔ جہاں میں پڑا تھا، آئیں۔ میرا کراہنا سن کر پاس کھڑی ہوئیں۔ مجھے اس حالت میں دیکھ کر وہ بھاگیں اور شہزادی سے کہا کہ ایک مرد اور ایک کتا لہو میں شور بور پڑا ہے۔ ان سے یہ سن کر آپ ملکہ میرے سر پر آئی۔ افسوس کھا کر کہا، دیکھو تو کچھ جان باقی ہے؟ دو چار دانتوں نے اتر کر دیکھا اور عرض کی، اب تلک تو جیتا ہے۔ تر ت فرمایا کہ امانت، قالیچے پر لٹا کر ہاگ میں لے چلو۔

وہاں لے جا کر جراح سرکار کا بلا کر میرے اور میرے کتے کے علاج کی خاطر بہت تاکید کی اور امیدوار انعام و بخشش کا کیا۔ اس حجام نے سارا بدن میرا پونچھ پانچھ کر خاک و خون سے پاک کیا اور شراب سے دھو دھا کر زخموں کو نائکے دے کر مرہم لگایا اور بید مشک کا عرق پانی کے بدلے میرے حلق میں چوایا۔ ملکہ آپ میرے سر ہانے بیٹھی رہتی اور میری خدمت کرواتی اور تمام دن رات میں دو چار بار کچھ شور بایا شربت اپنے ہاتھ سے پلاتی۔“

”نوطرہ مرصع“ کسی خاص مقام کی فضا، ماحول اور منظر کی تصویر کشی کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ اس میں متخیلہ کا استعمال بہت کم زور ہے جب کہ میرا من متخیلہ کی قوت سے منظر کو بہت خوبی سے روشن کر دیتے ہیں۔ نعمان سیاح جب ”نوطرہ مرصع“ میں اپنا تعارف کراتے ہوئے ملک فرنگ جانے کا ذکر کرتا ہے تو اس کے بیان سے دیار فرنگ کی کوئی تصویر نہیں بنتی ہے۔ وہ مفرس اسلوب کا سہارا لے کر اس واقعہ کے بارے میں یوں بتاتا ہے:

”یہ گنہگار شقاوت شعار امیدوار شفاعت بنی الخمار سوداگر ہے اور میرے تئیں نعمان سیاح تاجر کہتے ہیں۔ بچ اس عمر کے تجارت ہفت اقلیم و شناسائی ہر صاحب تاج و دہیم اور ملاقات صاحبان ناز و نعیم کے بہم پہنچا کر ایک روز بر سر حساب نصاب تجارت کے آیا اور رفتائے مجلس افروز سے کہ شب و روز جلیس ہدم و انیس محرم تھے کہا کہ یہ دولت کس تجارت و پیشہ سوداگری کے سیراقلیم و ملاقات بادشاہاں و مردم مشہورہ آفاق و فقراے گوشہ نشین و خداپرستان صحرا گزین تمام عرصہ روئے زمین کی میسر آئی مگر آرزوئے تجارت ملک فرنگ و ملازمت آں صاحب افسرد اورنگ، ناخن زن جگر کی ہے۔ بارے بہ اتفاق یاران موافق و دوستان صادق با تحفہ ہائے ہر دیار چار و ناچار با قافلہ تجارت سیاحت شعار روانہ ہوا۔ بعد انقصائے مدت مدید ہر روز راو نو و ہر شب جائے نو منزل در منزل مراحل قطع مسافت کر کے بچ اس شہر مینو سیر کے پہنچا اور رخت اقامت کا ڈالا۔ چنانچہ پہنچنا سوداگر ان متمول و مالدار با تحفہ ہائے ہر شہر و دیار کا مشہورہ آفاق ہوا۔“

”نوطرہ مرصع“ کے اس بیان کو جب میرا من نے ”باغ و بہار“ کے صفحات پر منتقل کیا تو اس کی پوری ساخت کو ہی بدل ڈالا۔ فارسی کی ثقالت اور گراں باری کے بوجھ سے جھکے ہوئے اسلوب کو جب مقامی طرز احساس کے لسانی پیکر میں اتارا تو داستان کا اسلوب سادگی، سلاست اور تہذیبی لمس سے نہایت موثر ہو گیا۔ امن نے ایک

اہم اضافہ یہ کیا کہ ملکِ فرنگ کے درودیوار اور کوچہ و بازار کی تصویر کشی بھی کر دی جس سے یہ معلوم ہونے لگا کہ نعمان سیاح و اکتفا ایک مختلف دنیا میں داخل ہوا ہے۔ ملکِ فرنگ کی صفائی اور تہذیب و تمدن کا جو مذکور میرامن نے کیا ہے اس کے پس منظر میں انیسویں صدی کے اوائل کے کلکتہ کی تصویر نظر آتی ہے:

”بندے کا نام نعمان سیاح ہے۔ میں بڑا سوداگر تھا۔ اس سن میں تجارت کے سبب ہفت اقلیم کی سیر کی اور سب بادشاہوں کی خدمت میں رسائی ہوئی۔

ایک بار یہ خیال جی میں آیا کہ چاروں دانگ ملک تو پھر لیکن جزیرہ فرنگ کی طرف نہ گیا اور وہاں کے بادشاہ کو اور رعیت و سپاہ کو نہ دیکھا اور رسم و راہ وہاں کی کچھ نہ دریافت ہوئی۔ ایک دفعہ وہاں بھی چلا چاہیے۔ رفیقوں اور شفیقوں سے صلاح لے کر ارادہ مصمم کیا اور تحفہ ہدایہ جہاں تہاں کا جو وہاں کے لائق تھا لیا اور ایک قافلہ سوداگروں کا اکٹھا کر کے جہاز پر سوار ہو کر روانہ ہوا۔ ہوا جو موافق پائی، کئی مہینوں میں اس ملک میں جا داخل ہوا۔ شہر میں ڈیرہ کیا۔ عجب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار و کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئیں اور چھڑکا دیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک تنکا کہیں پڑا نظر نہ آیا۔ کوڑے کا تو کیا ذکر ہے اور عمارتیں رنگ بہ رنگ کی اور رات کو رستوں میں دورستہ قدم بہ قدم روشنی۔ اور شہر کے باہر باغات کہ جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ شاید سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے جو وہاں کی تعریف کروں، سو بجا ہے۔“ ۱۳

میرامن نے اگرچہ بنیادی ماخذ کے طور پر ”نوطرزِ مرصع“ کو اپنے سامنے رکھا تھا مگر اس نے اس کتاب کا اسلوبِ باری آہنگ بالکل اختیار نہیں کیا تھا۔ ”نوطرزِ مرصع“ کے اجڑے اجڑے بے کیف آہنگ سے اپنے تخلیقی آہنگ کی شناخت نہ کرتے ہوئے میرامن نے خود اپنی تخلیقی شخصیت سے اسلوبِ باری آہنگ تلاش کیا ہے۔ اس آہنگ میں اس کا ثقافتی، روحانی اور ادبی تجربہ واضح طور پر جھلکتا ہے۔ امن کی تخلیقی شخصیت اسلوبِ باری آہنگ کے زیرِ وبم کو تشکیل دیتی ہے۔ اس کا شخصی رچاؤ آہنگ کی صورت کو سنوارتا ہے۔ ”نوطرزِ مرصع“ کی طرح ”باغ و بہار“ کا آہنگ لڑکھڑاتا نہیں ہے اور نہ ہی اس میں نثر کا بہاؤ کسی ضعف کا شکار ہوتا ہے۔ تحسین کے ہاں جملوں کی پیوستگی کم زور ہے۔ فطری طور پر جملے ایک دوسرے میں پیوست ہونے کے لیے پریشان رہتے ہیں۔ تحسین کے اسلوب کی پراگندگی میں قاری جھپٹکے کھانے لگتا ہے جب کہ ”باغ و بہار“ کے حرکی اور ہم وار آہنگ میں جملوں کی ساخت اور پیوستگی فطری معلوم ہوتی ہے۔ جملے تیزی کے ساتھ کھٹکھٹ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہوئے آگے بڑھتے جاتے ہیں اور اسلوب کا آہنگ کسی منظر، کسی قصے، کسی جذباتی صورتِ حال یا کسی کردار کے نقشے کو سادگی اور سلیقہ کے ساتھ اس طرح ڈھالتا جاتا ہے کہ ہمارے سامنے ایک تصویر سی بنتی جاتی ہے:

”دل میں حیران تھا کہ یا الہی! اتنے عرصے میں یہ سب تیاری کیونکر ہوئی! ہر طرف دیکھتا پھرتا تھا، لیکن اس پری کا نشان کہیں نہ پایا۔ اسی جستجو میں ایک مرتبہ باورچی خانے

کی طرف جانکلا۔ دیکھتا ہوں تو وہ نازنین ایک مکان میں گلے میں کرتی 'پانو میں تہ پوشی' سر پر سفید رومالی اوڑھے ہوئے 'سادی خوزادی بن گہنے پاتے بنی ہوئی خبر گیری میں ضیافت کی لگ رہی ہے اور تاکید ہر ایک کھانے کی کر رہی ہے کہ خبردار! بامزہ ہو اور آب و نمک 'بو باس درست رہے۔ اس محنت سے وہ گلاب سا بدن سارا پسینے پسینے ہو رہا ہے۔ میں پاس جا کر تصدق ہوا اور اس شعور و لیات کو سراہ کر دعائیں دینے لگا۔^{۱۳}

کسی منظر کو تفکیک دینے میں میرامن کو مہارت تامہ حاصل ہے۔ اس کے مناظر میں عام داستانوں کی طرح جزئیات اور معروضات ساکن اور خاموش نہیں ہیں۔ میرامن کے اسلوب کی حرکی رو جزئیات میں حرکت و توانائی کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ اس کا کمال فن اس نکتہ میں ہے کہ کسی منظر کے ماحول اور فضا کی جزئیات اور معروضات آپس میں گہرے طور پر مربوط ہو کر یک جان ہو جاتی ہیں۔ یہ ساری چیزیں ایک وحدت میں ڈھل کر منظر کو مرتب کرتی ہیں۔ اسی لیے میرامن کے بنائے ہوئے مناظر میں حسی کیفیات پیدا ہوتی ہیں جن میں تیزی کے ساتھ مجالس کی حرکت و حرارت کا احساس ہونے لگتا ہے:

”اس جوان نے بڑی شپ ناپ سے تیاری ضیافت کی کی اور سامان خوشی کا جیسا چاہیے 'موجود کیا اور فقیر سے صحبت بہت گرم کی مزے کی باتیں کرنے لگا۔ اتنے میں ساتی صراحی و پیالہ بلور کالے کر حاضر ہوا اور گزک کئی قسم کی لا کر رکھی۔ نمکدان چل دیے۔ دور شراب کا شروع ہوا۔ جب دو جام کی نوبت پہنچی 'چار لڑکے 'امرد' صاحب جمال' زلفیں کھولے ہوئے مجلس میں آئے۔ گانے بجانے لگے۔ یہ عالم ہوا اور ایسا سماں بندھا۔ اگر تان سین اس گھڑی ہوتا تو اپنی تان بھول جاتا اور نیچو باور اسن کر باؤلا ہو جاتا۔“^{۱۴}

کسی منظر کو تفکیک دینے میں میرامن کے مشاہدے اور متخیلہ کا اشتراک ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ میرامن کا کردار کسی ڈرامے کے منظر نگار کا سا ہے۔ وہ داستان میں ڈرامے جیسی منظر نگاری کا اہتمام کرتا ہے۔ اکثر حالتوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ کسی منظر کی چھوٹی چھوٹی بہت سے مفرد تمثالیں کھنا کھٹ بنانا چلا جاتا ہے۔ ہر تمثال اپنے طور پر پر معنی ہوتی ہے۔ اس عمل میں بہت ساری مفرد تمثالوں کا ایک مجموعہ سا بن جاتا ہے۔ یہ مجموعہ ایک مرکب تمثال بناتا ہے جس میں بہت سی تمثالیں اپنے طور پر اپنے انفرادی وجود کا اعلان کرتی ہیں۔ اس مرکب تمثال کے اوپر منظر کی وحدت اپنی صورت بناتی ہے جس میں تمثالی وحدت کا ظہور ہوتا ہے۔ میرامن قاری کے ذہن میں کسی منظر کی تصویر ابھارنے کے فن میں نہایت مشاق ہے۔ قاری کے ذہن کے پردے پر وہ بڑی آسانی سے تصویر کاری کا عمل کیے جاتا ہے۔ ہم یہاں ”باغ و بہار“ سے ایک دعوت کا منظر نامہ پیش کر رہے ہیں۔ منظر یہ ہے کہ پہلا درویش جب یوسف سوداگر کو اپنے گھر مدعو کر کے لوٹا ہے تو دعوت کے انتظام اور اہتمام کو حیرت سے دیکھتا ہے۔ ”باغ و بہار“ کے اس حصے میں میرامن اس زمانے کی دعوتوں کے اہتمام، لوازمات، تکلفات اور فضا کو بہت صاف اور روشن تمثالوں میں ڈھالتا چلا جاتا ہے:

”گھر کے نزدیک پہنچا تو کیا دیکھتا ہوں کہ دروازے پر دھوم دھام ہو رہی ہے۔ گلیارے میں جھاڑو دے کر چھڑکا دیا ہے۔ سیا دل اور عرصے بردار کھڑے ہیں۔ میں حیران ہوا، لیکن اپنا گھر جان کر قدم اندر رکھا۔ دیکھا تو تمام حویلی میں فرش مکلف، لائق ہر مکان کے، جا بجا بچھا ہے اور مسندیں لگی ہیں۔ پاندان، گلاب پاش، عطر دان، پیک دان، چنگیریں، نرگس دان، قرینے سے دھریں ہیں۔ طاقوں پر رنگترے، کنولے، نارنگیاں اور گلابیاں رنگ بہ رنگ کی چنی ہیں۔ ایک طرف رنگ آمیز ابرک کی ٹٹیوں میں چراغاں کی بہار ہے، ایک طرف جھاڑو اور سرو کنول کے روشن ہیں اور تمام دالان اور شہ نشینوں میں طلائی شمع دانوں پر کافوری شمعیں جڑھی ہیں اور جڑاؤ قانونیں اوپر دھری ہیں۔ سب آدمی اپنے اپنے عہدوں پر مستعد ہیں۔ باورچی خانے میں دیگیں ٹھٹھنارہی ہیں۔ آبدار خانے کی ویسی ہی تیاری ہے۔ کوری کوری ٹھلیاں روپے کی گھڑونچوں پر، صافیوں سے بندھیں اور بجھروں سے ڈھکی رکھی ہیں۔ آگے چوکی پر ڈونگے، کنورے بہ مع تھالی، سرپوش دھرے برف کے آب خورے لگ رہے ہیں اور شورے کی صراحیاں بل رہی ہیں۔ غرض سب اسباب بادشاہانہ موجود ہے اور کچدیاں، بھانڈ، بھگتے، کلانونت، قوال، اچھی پوشاک پہنے ساز کے سر ملائے حاضر ہیں۔“ ۱۵

اردو نثر میں باغ و بہار جیسا پُر لطف تہذیبی اسلوب برصغیر کی تاریخ کے گزشتہ ہزار سالہ ثقافتی دور کا پہلا چونکا دینے والا نقش تھا۔ باغ و بہار کی نثر کے عقب میں صدیوں کا تہذیبی عمل موجود ہے۔ یہ نثری اسلوب اس مخصوص طرز احساس کی پیداوار ہے جس میں صوفیانہ مزاج کا رنگ و آہنگ ہے۔ اخلاقیات کے ضابطوں، جمالیات اور ادب کی طویل وراثت ہے۔ شعور کی وہ رو ہے جو تہذیبی اقدار کے تابع تھی اور زندگی کا وہ رومانس ہے جو معاشرے کے تھکے ماندے اعصاب کے لیے مہیجات کے اسباب فراہم کرتا تھا۔ معاشرے کی منہیات سے چشم پوشی کر کے جنس، شراب اور نشاط سے زندگی کو معمول کی سطح پر لاتا تھا۔ اسی لیے ”باغ و بہار“ میں جنس اور شراب کے ساتھ گناہ کا تصور موجود نہیں۔ بلکہ ایک سرشاری موجود ہے۔ ہم ”باغ و بہار“ کے صفحات پر جگہ جگہ زندگی کے اس تصور کی تصویریں دیکھ سکتے ہیں۔

”باغ و بہار“ میں زندگی کے نشاطیہ تصورات کے ساتھ ہی ساتھ صوفیانہ تجربے کی سطح بھی موجود رہتی ہے۔ میرامن کے عہد میں صوفیانہ تجربہ ایک زندہ حقیقت کے طور پر موجود تھا اور معاشرے میں اجتماعی طور پر اس تجربہ کے اثرات دیکھے جاسکتے تھے۔ ”باغ و بہار“ کے ایک صفحے پر ہم ایک ایسے شہر سے بھی متعارف ہوتے ہیں جہاں کی آبادی ہمہ وقت ”اسم اعظم“ کا ورد کرتی رہتی ہے۔ میرامن کے ہاں روحانی واردات کا وہ نقشہ قابل ذکر ہے جہاں داستان کے ابتدائیہ میں وہ قبرستان کا منظر دکھاتا ہے۔ یہاں بادشاہ آزاد بخت عالم استغراق میں صدق دل سے درود پڑھ رہا تھا اور چاروں درویش سرزانون پر دھرے نقش بہ دیوار بنے بیٹھے تھے۔ میرامن کے ہاں صوفیانہ تجربہ کا یہ منظر جس اسلوب سے جنم لیتا ہے، وہ روحانی کیفیات کا حامل ہے۔ رات کے تاریک منظر میں پتھر پر ٹٹماتا ہوا

چراغ درویشوں کے قلب کی گدازی اور خواہش و صل میں جلتے رہنے کا ایک استعارہ بن جاتا ہے:

”بادشاہ ایک روز رات کو موٹے جھوٹے کپڑے پہن کر کچھ روپے اشرافی لے کر چمکے قلعے سے باہر نکلے اور میدان کی راہ لی۔ جاتے جاتے ایک گورستان میں پہنچے۔ نہایت صدق دل سے درود پڑھ رہے تھے اور اس وقت باؤ تند چل رہی تھی بلکہ آندھی کہنا چاہیے۔ ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آیا کہ مانند صبح کے تارے کے روشن ہے۔ دل میں اپنے خیال کیا کہ اس آندھی اور اندھیرے میں یہ روشنی خالی حکمت سے نہیں یا یہ طلسم ہے کہ اگر پھٹکری اور گندھک کو چراغ میں بتی کے آس پاس چھڑک دیجیے تو کیسی ہی ہوا چلے، چراغ گل نہ ہوگا یا کسو دلی کا چراغ ہے کہ جلتا ہے۔ جو کچھ ہو، سو ہو چل کر دیکھا چاہیے۔ شاید اس شمع کے نور سے میرے بھی گھر کا چراغ روشن ہو اور دل کی مراد ملے۔

یہ نیت کر کے اس طرف کو چلے۔ جب نزدیک پہنچے دیکھا تو چار فقیر بے نوا کلفیاں گلے میں ڈالے اور سر زانوں پر دھرے عالم بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں اور ان کا یہ عالم ہے جیسے کوئی مسافر اپنے ملک اور قوم سے بچھڑ کر بے کسی اور مفلسی کے رنج و غم میں گرفتار ہو کر حیران رہ جاتا ہے۔ اسی طرح سے یہ چاروں نقش دیوار ہو رہے ہیں اور ایک چراغ پتھر پر دھرا ٹٹھا رہا ہے۔ ہرگز ہوا اس کو نہیں لگتی۔ گویا فانوس اس کی آسمان بنا ہے کہ بے خطرے جلتا ہے۔“^{۱۶}

اسلوب اس وقت پیدا ہوتا ہے جب زبان متخیلہ کا ملبوس پہن کر اپنی شکل کو ظاہر کرتی ہے۔ ”باغ و بہار“ میں زبان سے متخیلہ اور متخیلہ سے اسلوب کا سفر انتہائی سلاست اور لسانی موانست سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ”باغ و بہار“ کے اسلوبیاتی طلسم کی کلید لسانی موانست میں ہے۔ لسانی موانست اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب لفظوں کو استعمال کرنے والا ان کی سماجی، تہذیبی اور لسانی قدر و قیمت سے بہ خوبی طور پر آشنا ہو۔ اسے اچھی طرح معلوم ہونا چاہیے کہ کس موقع پر کس قسم کی زبان کو استعمال کرنا ہوگا۔ اس جگہ ہم نے میرا من کے اسلوب کی لسانی موانست کے جن پہلوؤں کا ذکر کیا ہے، ان کا مشاہدہ ”باغ و بہار“ کے اوراق میں کیا جاسکتا ہے:

”اس جوان نے چلون کی طرف اشارت کی۔ دو نہیں۔ ایک عورت کالی کلوٹی بھتنی سی جس کے دیکھنے سے انسان بے اجل مر جاوے، جوان کے پاس آن بیٹھی۔ فقیر اس کے دیکھنے سے ڈر گیا۔ دل میں کہا، یہی بلا محبوبہ ایسے جوان پر یزاد کی ہے جس کی اتنی تعریف اور اشتیاق ظاہر کیا! میں لا حول پڑھ کر چپ ہو رہا۔ اسی عالم میں تین دن رات مجلس شراب اور راگ رنگ کی جی رہی۔ چوتھی شب کو غلبہ نشے اور نیند کا ہوا، میں خواب غفلت میں بے اختیار سو گیا۔ جب صبح ہوئی، اس جوان نے جگایا۔ کئی پیالے خمار شکنی کے پلا کر اپنی معشوقہ سے کہا۔ اب زیادہ تکلیف مہمان کو دینی خوب نہیں۔“^{۱۷}

محاورہ معاشرتی تجربہ کا وہ لسانی عمل ہے کہ جس میں کوئی معاشرہ اپنے تجربے کی اجتماعی لسانی وراثت کا

مشاہدہ کرتا ہے۔ محاورہ معاشرے کا وہ لسانی سفر ہے جس میں کسی عہد کے لوگ برابر ہم سفر ہوتے ہیں۔ آنے والی نسلیں جب ان محاوروں کو پڑھتی ہیں تو وہ بھی اپنے سے پہلی نسلوں کے طرز احساس میں سفر کر سکتی ہیں۔ چاہے محاورے اپنی حرارت سے محروم ہی کیوں نہ ہو چکے ہوں۔ پھر بھی ان کے اندر طرز احساس کا ایسا تپاک ضرور موجود رہتا ہے جو مستقبل کے ادوار میں آنے والی نسلوں کو کلی طور پر نہ سبھی جزوی طور پر تو ضرور متاثر کرتا رہتا ہے۔ ”باغ و بہار“ کے محاورے دو سو برس پرانے ہو چکے ہیں۔ ظاہر ہے میرامن کے عہد نے ان محاوروں کو جس احساساتی سطح پر محسوس کیا تھا، آج ان محاوروں کی وہ سطح ہمارے اندر ارتعاش پیدا نہیں کر سکتی نہ ہی ہم میرامن کی ہم عصریت میں جاسکتے ہیں مگر اس عصر کے لسانی تجربے، طرز احساس اور تہذیبی رویوں کو باغ و بہار کے محاوروں میں بخوبی طور پر محسوس ضرور کر سکتے ہیں۔ امن کے محاوروں میں اس کے عہد کی تمثالیں، معتقدات، ذہنی کیفیات اور جذبات و احساسات کی ایک دنیا جلوہ گر ہوتی ہے۔ اردو نثر کے میدان میں میرامن شاید وہ واحد نثر نگار ہے کہ جس کے اسلوب میں لفظ تجربے کی تاک جھانک سے اتنے بھرپور ہیں کہ دو سو برس بیتنے پر بھی ان کی تمثالیں ماند نہیں پڑ سکی ہیں۔

میرامن نے فارسی محاورے کی جگہ اردو کے مقامی محاورے کو آگے بڑھایا ہے۔ اس کے اسلوب میں اردو نثر کا زمینی رنگ اول تا آخر غالب رہتا ہے۔ میلوں ٹھیلوں، مجلسوں، محفلوں، گلیوں محلوں، شہروں، بستیوں، درگاہوں اور گھروں کی حرارت اس کے اسلوب میں برابر محسوس کی جاسکتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے اس کا ایک ایک لفظ، محاورہ اور روزمرہ زمینی رنگ سے گہری رفاقت اور قربت کی شہادت دیتا ہے۔ امن کا کمال فن یہ بھی ہے کہ اُس نے فارسی اسالیب کی گراں باری سے اردو نثر کو آزادی دلوائی اور نثر کو ایک فطری اسلوب کے ذائقوں سے آشنا کیا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ نثر ایک کھلی فضا میں آزادی کے سانس لینے لگی ہے۔ میرامن کے اسلوب میں محاورہ ایک بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ امن کی اس فنی خوبی کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر حمید احمد خاں اس کی یوں تحسین کرتے ہیں:

”کمال یہ ہے کہ ان کی با محاورہ زبان اچھی داستان گوئی کے تابع معلوم ہوتی ہے۔“

ان کی عبارت میں محاورہ خود بخود آتا ہے، بلایا نہیں جاتا۔ بالفاظ دیگر، کہانی کی صورت حال اور افراد قصہ کی دلی کیفیت کے اظہار میں، محاورہ اس طرح پھب کر آتا ہے کہ گویا مقتضائے فطرت یہی تھا۔ اسی وجہ سے ”باغ و بہار“ میں ہمیں اکثر یہ کیفیت ملتی ہے کہ محاورہ آپ ہی اپنی شرح بھی ہوتا ہے اور عبارت کو سمجھنے میں کسی وسیلے کی ضرورت نہیں پڑتی۔“^{۱۸}

”باغ و بہار“ ایک ایسا ادبی شاہ کار ہے کہ جسے کئی حوالوں اور مختلف سطحوں سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ یوں کہ اس کا تعلق داستانی ادب سے ہے اس لیے داستانی ادب کے پس منظر میں اس کا خصوصی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ ہمیں اس بات کا بھی مشاہدہ کرنا ہے کہ ”باغ و بہار“ میں داستانی تکنیک کن شکلوں میں استعمال کی گئی ہے۔ ”باغ و بہار“ کے عہد کی داستانوں میں بہت سے داستانی اجزا اس دور کی مشترکہ ادبی وراثت کے طور پر بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم یہاں مختصر ان مباحث کے بارے میں کچھ باتیں کریں گے۔

داستانیں انسانی تہذیب و معاشرت کے حافظے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان داستانوں میں وہ منظر موجود ہیں جو تاریخ، مذہب، روحانیت اور علوم و فنون کی کتابوں میں غیر حاضر ہیں۔ درحقیقت داستانوں کو تہذیبی ذخائر کی حیثیت حاصل ہے۔ داستانوں کے اس حافظہ میں اخلاقیات، جمالیات اور ادبیات کے علاوہ تہذیب کے بہت سے ادارے اپنے ادب آداب، ضوابط اور رسوم کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ تہذیب اور تہذیبی رسم و رواج، روحانی عقائد، معاشرتی آداب، مجلسی رنگ و آہنگ، دربارداری کے ضابطے اور دوسرے بے شمار عناصر محض ان داستانوں ہی کی بدولت زندہ رہ گئے ہیں۔ اسی طرح سے انسانی ادارے، ان کے ڈھانچے، کارکردگی، کارندے، سماجیات اور اخلاقیات کے ادارے ان داستانوں کے اوراق پر موجود ہیں۔

داستانیں مافوق الفطرت ہوتی ہیں مگر مادی اور رائے عہد نہیں ہوتیں۔ وہ اپنے عہد کے تہذیبی وجود سے مکمل طور پر پیوست ہوتی ہیں۔ ان داستانوں میں زماں و مکاں کا احساس صرف مفروضاتی سطح پر دلایا جاتا ہے۔ یہاں بادشاہ کا ذکر تو ملتا ہے۔ اس کی ریاست کا حال بھی معلوم ہوتا ہے اور اس حال میں کسی آشوب کی نشان دہی بھی ہوتی ہے مگر ہمارے لیے بادشاہ بے نام رہتا ہے۔ ہم اس کی شناخت نہیں کر پاتے۔ ریاست کا نام اور زمانہ بھی مفروضاتی ہی رہتا ہے۔ ان سب کوائف کو ہم اپنے متخیلہ کی ایک سطح پر رکھ کر دیکھتے ہیں اور ایک ان جانی دنیا میں آگے بڑھتے رہتے ہیں۔ یوں داستان بہ ظاہر لازماں و لامکاں رہتی ہے، مگر داستان گو کا تہذیبی شعور مادی اور رائے عہد نہیں جانے پاتا۔ وہ اپنے عہد کے تہذیبی باطن سے ہی کسی لازماں و لامکاں بادشاہ کی مجلسی زندگی، دربار کی شان و شوکت، محل کی زندگی، عیش و نشاط کے منظر اور رسوم و رواج کی دنیا کو آراستہ کر کے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ جیسے میرامن کے قصہ چاردرویش کی پیشتر تہذیبی زندگی اٹھارہویں صدی کے آس پاس کی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔ داستان نویس اسی عہد کا انسان تھا اور اسی عہد کے تہذیبی تجربے سے اس کا تخلیقی شعور روشن ہوا تھا۔ ”چاردرویش“ کا تہذیبی خاکہ مغلیہ دور میں بننے والے تہذیبی شعور کا مظہر ہے۔

ماضی نمائی (Flash Back) داستانیں تکنیک کا ایک خصوصی عمل ہے۔ جہاں ایک خاص منزل پر داستانیں کردار اپنے ماضی کو ردشاس کرانے کے لیے ماضی نمائی سے کام لیتے ہیں۔ یہ عمل ماضی کے واقعات و حوادث کو بیان کرتے ہوئے قصہ کو ایک منطقی انجام تک پہنچا دینے کا کردار انجام دیتا ہے۔ اس عمل کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب قصے کے ایک خاص نقطہ پر واقعات میں کوئی عجب یا تجسس پیدا ہو جاتا ہے جہاں کردار اپنے وجود کے گرد سوالیہ نشان بنائے ہوئے ملتے ہیں۔ ان کے اعمال کی بعض کڑیاں ناقابل فہم، ناقابل قبول اور ناقابل وضاحت معلوم ہوتی ہیں۔ تحیر، سوال اور تجسس کی فضا گہری ہو جاتی ہے اور جب کردار اعصاب زدہ ہو کر خود بھی سوالیہ نشان بن جاتا ہے تو اس کے اعصاب کی کشیدگی کو سکون پر لانے کے لیے داستان میں ماضی نمائی (Flash Back) کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جوں جوں ماضی میں سفر آگے آگے بڑھتا جاتا ہے، اعصابی کشیدگی میں دباؤ کم ہونے لگتا ہے اور اس سفر کی آخری منزل تک پہنچتے پہنچتے دباؤ بالکل ختم ہو جاتا ہے اور کردار کا اندرونی تناؤ اعتدال پر آ جاتا ہے۔ پہلے درویش کی داستان کا ماضی سوداگر، جب یوسف سوداگر کو دمشق شہر میں اپنے گھر پر دعوت دیتا ہے تو

عشرتِ شبانہ کے اگلے روز وہ یوسف اور اس کی معشوقہ کے مردہ جسم کو ایک قالین میں لپیٹے ہوئے دیکھتا ہے۔ اس کے گھر میں رہنے والی حسینہ بھی غائب ہو جاتی ہے۔ یعنی سوداگر کے لیے یہ ماجرا پریشانی پیدا کرتا ہے اور وہ اس واقعہ کے تحریر میں ڈوب کر سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔ بعد ازاں داستان کے ایک موڑ پر یعنی سوداگر اس حسینہ سے شادی کر لیتا ہے جو دراصل دمشق کی شہزادی تھی۔ نکاح کے بعد کئی راتیں وہ وظیفہ زوجیت کی ادائیگی سے قاصر رہتا ہے۔ شہزادی کے استفسار پر وہ اپنے ذہنی تناؤ کی اس کیفیت کو بیان کرتا ہے جہاں یوسف سوداگر اور اس کی معشوقہ کے بہیمانہ قتل کی خوں آلودہ تماشائیں ہنوز لٹکی ہوئی ہے۔ چنانچہ دمشق کی شہزادی مجبور ہو کر ماضی نمائی کے عمل سے پرانی داستان کی باز آفرینی کرتی ہے اور اس پر گزرنے والے خونی آشوب کا ماجرا سننے کے بعد یعنی سوداگر پر سکون ہو جاتا ہے۔ اسی طرح سے خواجہ سگ پرست اور اس کے بھائیوں کا قصہ بھی ماضی نمائی (Flash Back) کی تکنیک میں بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے درویش میں سائنڈی سوار قاتل جو ہر ماہ ایک غلام کو قتل کرتا ہے، اس کی کہانی بھی اسی تکنیک کے ذریعے بیان کی گئی ہے۔

”باغ و بہار“ کے مختلف موضوعات کا جائزہ لیتے ہوئے اب ہم ایک ایسے موضوع پر بات کرنے والے ہیں جس کا ذکر داستان کی تنقید میں نہیں ملتا ہے۔ اس لیے ہم یہاں داستان کی ایک اہم تکنیک ”ہم و قتیبت“ (Synchronicity) کا ذکر کریں گے۔ یہ ”ہم و قتیبت“ آخر کیا ہے؟ ”ہم و قتیبت“ داستان کی ایک ایسی صورت حال ہے جس میں کچھ کام یا واقعات کا عمل پر اسرار طور پر کسی غیبی اشارے سے ایک ہی وقت میں سرانجام پاتا ہے۔ ”ہم و قتیبت“ کا تجربہ ہم زندگی میں کسی نہ کسی وقت ضرور کرتے ہیں۔ ہم یہ مشاہدہ کرتے ہیں کہ دو یا دو سے زائد کرداروں میں اتفاقی طور پر وقت کے ایک خاص دورانیہ میں ارتباط کا عمل نظر آتا ہے۔ یہی ہم و قتیبت ہے۔ اکثر حالتوں میں ہم یہ نہیں جان سکتے کہ اس ارتباط کے پس منظر میں کون سی قوت کام کر رہی ہے۔

آئیے ”باغ و بہار“ کے مختلف واقعات اور مقامات پر ”ہم و قتیبت“ سے رونما ہونے والا ڈرامہ دیکھتے ہیں۔ ہم ”باغ و بہار“ کے چاروں درویشوں کے بارے میں یہ جانتے ہیں کہ وہ زندگی سے مایوس ہو کر خودکشی کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور عین اسی وقت ہم و قتیبت کے پر اسرار عمل میں عالم غیب سے ایک برقع پوش سوار نمودار ہو کر ان کو اس فعل سے باز رکھتا ہے۔ یہ سوار وہ اشارہ غیبی ہے جو ان درویشوں کی زندگیوں کا ضامن و مامن بن جاتا ہے۔ ہم و قتیبت بہر حال چاروں درویشوں کی قسمت ہے اور یہ ہم و قتیبت ہی ہے جو ان کی جان کا تحفظ کر جاتی ہے۔ مگر چاروں اس بات سے بالکل بے خبر رہتے ہیں کہ ان کو اشارہ غیبی کی بدولت تحفظ مل سکا ہے اور یہ اشارہ غیبی اس امر کا بھی اشارہ ہے کہ مستقبل کے لیے کوئی خبر دل پذیر ملنے والی ہے اور نقش مراد حاصل ہونے والا ہے۔ مگر یہ خبر کہاں ملے گی؟ نقش مراد کس مقام پہ ملے گا؟ اور نامراد کب صاحب مراد ہوگا؟ یہ باتیں مستقبل کے لیے اٹھار کھی جاتی ہیں۔ جہاں نامعلوم کی جستجو اور ان دیکھے سفر کے مراحل اور مصائب ابھی باقی ہیں۔

ہم و قتیبت کے اس غیبی فیضان کی بدولت چاروں درویش موت کے ہلاکت خیز انجام سے بچ جاتے ہیں، حالاں کہ یہ حالت مایوسی وہ خود اس انجام کی منزل تک پہنچنے کا عزم رکھتے تھے۔ دراصل یہ وہ مرحلہ ہے جہاں وہ منطقی

طور پر اپنے جینے کا جواز تلاش نہیں کر پاتے اور یوں موت ان کے درماں کا جواز بن جاتی ہے اور اب اس مرحلہ میں موت اور ان کے درمیان صرف ہم وقتیت ہی کا عمل ہے جو جواز مرگ کو جواز حیات میں بدل دیتا ہے چنانچہ چار درویشوں کے اس قہے میں اگر ہم وقتیت کے اتفاقات موجود نہ ہوتے تو چاروں درویشوں کی داستان الگ الگ رہتی مگر اتفاقات سے ان کا ملاپ ہو جاتا ہے۔ درویشوں کی خودکشی کا عمل ذات کے شدید تناؤ کے باعث پیدا ہوتا ہے جہاں پے در پے ناکامیوں، صدمات اور جاں گدازی کے مراحل سے گزرنے کے بعد ان کا مجروح نفسہ شکستگی کی شدتوں سے گزرتا ہے۔ اس مسلسل شکستگی اور مسلسل یاس کا سفر بالآخر ان کو تناؤ کی اس انتہا پر لے آتا ہے جہاں ان کی ریزہ ریزہ شخصیت بکھر جانے کی طرف مائل ہوتی ہے۔ اس مقام پر ذات اپنے ساتھ جارحیت کرنے کی طالب ہوتی ہے اور یہ جارحیت خود اذیتی (Masochism) کی ایک شکل بن جاتی ہے اور اس کی آخری بدترین شکل وہ ہے جہاں ذات ہلاکت خیز جارحیت پر اتر آتی ہے۔ یہی مقام خودکشی کا ہے۔

یہاں ہم کو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ درویشوں میں یہ جبلت مرگ کیوں تیز ہوتی ہے؟ کیا اس کا سبب عرصہ حیات کے مختصر سفر میں ان کی ناکامی ہے؟ اور کیا یہ ناکامی ان کے سفر حیات کی مزید منزلوں کو بے معنی اور لالچنی عمل سے تعبیر کرتی ہے؟ مسئلہ یہ ہے کہ اس تعبیر کی آواز سن کر ہی درویش جبلت مرگ کے شدید تناؤ میں آ جاتے ہیں۔ وہ اس تناؤ کی جاں غسل کیفیات کو کم کرنے میں ناکام نظر آتے ہیں اور آخر کار ہوتے ہوتے جبلت مرگ ان پر مکمل طور پر غالب آ جاتی ہے اور وہ زمان و مکان کے اسی نقطہ پر خودکشی کرنے کے لیے آگے بڑھتے ہیں۔ مگر اس نقطہ پر ہم وقتیت کی پراسرار قوت ان کو بچا لیتی ہے اور وہ چاروں ایک اکائی میں پرو دیے جاتے ہیں۔ ان کے درمیان ربط باہمی قبرستان کی ایک رات میں تشکیل پذیر ہوتا ہے اور جب وہ اپنی اپنی داستانیں سنا چکے ہیں تو ان پر انکشاف ہوتا ہے کہ ہم وقتیت کی باطنی عنایات سے ان کی جانیں محفوظ ہو سکی ہیں۔ مستقبل کے لیے وہ چاروں ایک لطیفہ غیبی کے مختصر ہیں۔ لطیفہ غیبی کا یہ انتظار ان کو نقش مراد کے حصول میں ایک بار پھر ربط کی ایک اکائی میں جوڑ دیتا ہے۔ وہ چاروں الگ الگ فرد ہوتے ہوئے بھی معنویت کی ایک وحدت میں منسلک اور مربوط نظر آتے ہیں۔ یہاں پر وہ پھر ہم وقتیت کے کسی غیبی اشارہ کی توقع میں بیٹھے مستقبل کے خواب دیکھنے لگتے ہیں۔ چاروں درویشوں کے درمیان ایک نقطہ اتحاد قائم ہوتا ہے اور یہ وہ نقطہ ہے جہاں چاروں درویش پھمڑی ہوئی حسناؤں کے وصل کے لیے اکٹھے ہوتے ہیں۔ مگر ابھی تک نہیں جانتے ہیں کہ ان کی مراد کا حصول کیوں کر ممکن ہوگا؟ کب ہوگا؟ کیسے ہوگا؟ اب وہ لوگ کسی مہلک مایوسی کا شکار نہیں ہیں۔ غیبی اشارے کی روشنی ان کو میسر آچکی ہے۔ وہ شب و روز غیب کے پردوں کی پردہ کشائی کے لیے چشم واکے رکھتے ہیں۔ مگر زماں و مکاں کی پردہ کشائی ان پر نہیں ہوتی۔ پھمڑی ہوئی محبوبہ دل نواز کے وصل کا نقطہ زماں ان کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ مگر ان کے اختیار میں کوئی بھی شے نہیں ہے۔ ان کے پاس کوئی بھی ایسی مخفی یا ظاہری قوت نہیں ہے جو ان کو زماں و مکان کے اتصال کی دنیا تک پہنچا دے۔ یہاں سستی، جدوجہد، مہم جوئی اور قوت کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے اور تمام تراغصا صرف غیبی اشارہ ہی پر کرنا پڑتا ہے۔ گویا ان کے نفسہ (Psychoid) کے کردار کی نفی ہو جاتی ہے۔ لہذا ان کی ذات نفسہ کی لامحدود قوتوں

سے دست بردار ہو جاتی ہے۔ دیکھا جائے تو یہ اذیت کی منزل بھی ہے جہاں ان دیکھا انتظار ہے۔ ذات حرکت و حرارت سے محروم کر دی گئی ہے۔ شدید لاچاری کی کیفیت ہے۔ مگر یہ تھکے ہارے، واماندگی کی گرد میں اٹے ہوئے درویش خاموشی اور مبرور ضاکی منزل کے راہی بن جاتے ہیں۔ اب یہ باطنی طرز احساس ہی ان کا مداوا بن گیا ہے۔ نفسیہ (Psychoid) کے کردار سے دست بردار ہو کر مبرور ضا کا صوفیانہ ہتھیار ان کی باطنی دنیا کا استعارہ بن جاتا ہے۔ درحقیقت مبرور ضا کی کیفیت ایک علامتی حصار کی طرح ان کے گرد کھینچ جاتی ہے اور اب اس حصار کے اندر محرومی و یاس یا ناامیدی کا غلبہ ان پر نہیں ہو سکتا ہے۔ اسی علامتی حصار کی لازوال پناہ میں چاروں درویش آنے والے ایام میں کسی اچھی خبر کے خطر بیٹھے ہیں۔

”باغ و بہار“ میں اگرچہ مافوق الفطرت عناصر کی کثرت نہیں ہے مگر پھر بھی یہ عناصر کسی نہ کسی شکل میں داستان پر سایا کناں ملتے ہیں۔ ان کے اثرات میرامن کے عہد تک اتنے گہرے تھے کہ ”باغ و بہار“ کا مصنف محسوس پھر کر ان کو داستان کا حصہ بنانے پر مجبور نظر آتا ہے۔ مافوق الفطرت قوتیں اچانک نمودار ہو کر اپنا کردار ادا کرتی ہیں اور انسانی زندگی میں ایک تحیر چھوڑ جاتی ہیں اور انسان بے بس و لاچار ہو کر رہ جاتے ہیں۔ وہ ان کے خلاف جہد آزما نہیں ہو سکتے کیوں کہ ان کو تحیر کی حقیقت معلوم نہیں ہوتی ہے۔ البتہ کسی اور قوت کے اشارے پر اگر وہ حقیقت جان جائیں تو مبہم جوئی شروع کر دیتے ہیں۔ باغ و بہار میں مافوق الفطرت قوتیں بعض جگہ انسانوں کو اغوا کرتی ہیں۔ ایک غالب قوت کے طور پر وہ جب چاہیں کسی کو اغوا کر لیتی ہیں۔ اس طرح اغوا شدہ کردار کا عمل ساکت ہو جاتا ہے اور وہ داستان کے پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ مگر اس سے منسلک کردار کسی نہ کسی صورت میں متحرک رہ کر کوشش کرتا ہے یا پھر یہ صورت دیگر تھک ہار کر راضی بہ رضا ہو جاتا ہے اور کسی لطیفہ غیبی کا انتظار کرنے لگتا ہے جیسے چاروں درویش ہر طرح سے ناکام و نامراد ہو کر راضی بہ رضا ہو جاتے ہیں۔

باغ و بہار کے مافوق الفطرت کردار انسانی کرداروں کی طرح دوستی اور تعلق خاطر کا لحاظ رکھتے ہیں۔ وہ عام انسانی کرداروں کی طرح مشکلات میں معاونت بھی کرتے ہیں اور اپنے جیسے دوسرے کرداروں پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ یہ کردار نیکی بدی اور گناہ و ثواب میں عام انسانوں کی طرح پیش آتے ہیں جیسے انسانی معاشرے میں غالب انسان کم زور کا حق چھین لیتے ہیں، طاقت کا غلط استعمال کرتے ہیں۔ بس یہی حالت ان مافوق الفطرت کرداروں کی بھی ہے۔

”باغ و بہار“ میں مافوق الفطرت عناصر کا کردار کئی اعتبار سے توجہ طلب ہے۔ یہ عناصر انسان اور انسانی دنیا کے ماورائے ہنر کے باوجود انسان اور اس کی دنیا میں موجود رہتے ہیں۔ اگرچہ وہ انسانی دنیا کا حصہ نہیں ہیں مگر پھر بھی وہ اس عالم انسانی میں مختلف مواقع پر ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ وہ انسان کے ساتھ محبت اور نفرت کے طے جملے جذبات ظاہر کرتے ہیں۔ خوب صورت مردوں اور عورتوں کے ساتھ عشق بازی بھی جاری رکھتے ہیں۔ مہمات میں تباہ حال ہیرو کے لیے غیبی امداد بھی فراہم کرتے ہیں اور ہر خطرناک ساعت میں ہیرو کو غیبی آواز یا علامتوں کے ذریعے خطرے کی خبر بھی دے دیتے ہیں۔ گویا کہ مافوق الفطرت ہونے کے باوجود وہ انسانوں کی زندگی میں کوئی نہ

کوئی کردار ادا کرتے ہیں۔ اس طرح داستانوں میں ان عناصر کا وجود اگرچہ ان دیکھا رہتا ہے مگر ان کی موجودگی کا احساس انسانی لاشعور میں موجود رہتا ہے۔ داستانی دور میں انسانی ذہن کی زیریں سطح پر ان عناصر کی موجودگی ایک ان دیکھی حقیقت کا درجہ اختیار کر گئی تھی۔ ایک ایسی حقیقت جو حقیقت نہیں تھی مگر کسی طرح سے بھی وہ حقیقت سے کم نہیں تھی۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ ان دیکھی حقیقت فطری نہیں ہے انسان اس کو قبول کرنے پر مجبور تھا۔ اس کے اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں مافوق الفطرت عناصر کا وجود اتنا مستحکم ہوتا گیا تھا کہ اس سے انکار کر کے وہ کائنات کے اسرار کو سمجھنے کا وسیلہ نہ رکھتا تھا۔ چنانچہ مافوق الفطرت عناصر کا کردار نسل در نسل انسانی حافظہ کو منتقل ہوتا چلا آیا تھا۔ مشرق کی داستانوں میں ان عناصر کا وجود پھیلتے پھیلتے انسانی دنیا سے بہت زیادہ وسیع ہو گیا تھا بلکہ یہ کہنا بہتر ہو گا کہ یہ وجود لاناہٹا ہوتا گیا تھا۔ ”داستان امیر حمزہ“ یا ”طلسم ہوش ربا“ کے دفاتر مافوق الفطرت دنیا کی وسعتوں کے شاہد ہیں جہاں انسانی فنیٹسی اپنی انتہاؤں پر نظر آتی ہے۔

داستانی ثقافت میں ”موت“ کے استعارے پر توجہ نہیں دی گئی ہے۔ یہ استعارہ بے حد قوی اور تخلیقی ہے۔ اس کی حرکی قوت سے داستان کے تاروں میں حرکت و حرارت کا سامان فراہم ہوتا ہے۔ داستان کی ثقافت میں ”موت“ کا استعارہ خاتمے یا ہلاکت کا استعارہ نہیں ہے۔ یہ کردار کی زندگی کے تسلسل، ارتقا اور سعی کا استعارہ ہے۔ جہاں کردار کی تمام مخفی و ظاہری قوتوں کا ارتکاز ہو جاتا ہے۔ موت ایک ایسا نقطہ ہے جہاں پہنچ کر کسی کردار کی اگلی منزل شروع ہوتی ہے۔ یعنی اس کی حیات نو کا عمل۔ داستانوں کی جاں کا وہ مہمات میں کردار ہمہ وقت جان ہتھیلی پہ رکھے پھرتے ہیں۔ موت ان کے لیے کسی خوف، دہشت یا عذاب کی تمثال نہیں ہے۔ محض منظر بدلنے کا نام ہے۔ یہاں ہر کردار موت کے منہ میں داخل ہوتا ہے۔ اپنے وجود کو موت کے سائے میں مکمل کرتا ہے اور ایک نئی زندگی کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔

اس مسئلہ کی وضاحت کے لیے ہم ”باغ و بہار“ سے اس موقع کی مثال پیش کریں گے جہاں خواجہ سگ پرست کو ایک تنگ و تاریک کنویں میں پھینک دیا جاتا ہے۔ علامتی طور پر کنواں نسوانی سرچشمہ ہے اور مادرِ غفلتی کے رحم کی علامت ہے اور کنویں سے رہائی کا مطلب رحمِ مادر سے باہر آنا ہے۔ یعنی زندگی کا نیا سفر شروع کرنا ہے۔ خواجہ سگ پرست کے اضطراب اور تکلیف کا زمانہ جو کنویں میں بند رہ کر گزرتا ہے وہ رحمِ مادر سے مشابہ ہے۔ کنواں طہارت و مکتی کا استعارہ بھی ہے۔ خواجہ سگ پرست بھی کنویں سے اسی قسم کے تجربے کے ساتھ برآمد ہوتا ہے اور زندگی کا نیا سفر شروع کرتا ہے۔

آئیے ”موت“ کے استعارے کی وضاحت ہم دوسرے درویش کی داستان کے ایک کردار سے کرتے ہیں۔ قصبے کی کڑیوں کے مطابق اس کردار کا جہاز ڈوب جاتا ہے۔ وہ کنارے پر پہنچتا ہے جہاں اسے ”جنگل“، ”قلعہ“، ”دروازے“، ”تالے“ اور ”پہاڑوں“ کے استعاروں سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ ایک شہر کی طرف بڑھتا ہے اور اس کے دروازے سے اندر داخل ہو جاتا ہے۔ یہ ”موت“ کا دروازہ تھا چنانچہ رسم شہر کے مطابق اسے بڑے بت کے سامنے پیش کر دیا جاتا ہے۔ جہاں بت کے رد و قبول کے اشارے پر موت اور زندگی کا فیصلہ ہوتا ہے۔ بت کے شرف قبولیت

بخشنے سے وزیر کی بیٹی سے اس کردار کی شادی ہو جاتی ہے۔ مگر دو سال کے بعد حالت زچگی میں بیوی کا انتقال ہو جاتا ہے۔ اس شہر کی رسم کے مطابق ”قلعہ“ کا تالا کھولا جاتا ہے اور اس کردار کو تابوت سمیت اندر بند کر کے تالا لگا دیا جاتا ہے۔ یہ وہی قلعہ ہے جہاں اس نے شہر میں داخلے سے پہلے دروازے پر تالا لگا ہوا دیکھا تھا۔ یہ دروازہ موت کا دروازہ تھا اور یہ تالا موت کا تالا تھا اور قلعہ موت کے حصار کا استعارہ تھا۔ بیوی کی موت کے بعد اس کردار کو باقی ماندہ زندگی اسی استعارہ کے اندر بسر کرنا تھی۔ وہ کچھ وقت تابوت کے ہم راہ آنے والی خوراک پر گزراوقات کرتا ہے۔ مگر یہ خوراک ختم ہونے لگتی ہے۔ اس کے بعد یہ کردار تابوت کے ساتھ آنے والے زندہ لوگوں کو قتل کر کے ان کی خوراک پر زندہ رہتا ہے۔ وہ ہر بار کسی کو موت کے منہ میں دھکیل کر خود موت سے بچ جاتا ہے اور نئی زندگی پالیتا ہے۔ یہ عمل تسلسل سے جاری رہتا ہے۔ اسی قلعہ میں شہر کے وکیل کی بیٹی اپنے شوہر کے تابوت کے ساتھ آتی ہے۔ وہ اس عورت کو نہیں مارتا۔ آئندہ ایام میں دونوں باہم مل کر رہتے ہیں اور تابوتوں کے ہمراہ آنے والے زندہ لوگوں کو مار کر ایک نئی زندگی حاصل کرنے لگتے ہیں اور بالآخر موت کے حصار کے استعارے یعنی قلعہ سے فرار ہونے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور ان کی حیات نو کا دور شروع ہو جاتا ہے۔

کردار ”باغ و بہار“ کے ہوں یا عام داستانوں کے ’یہ انسانوں کی حقیقی دنیا کے رسمی آداب‘ منہیات‘ اخلاقیات اور تہذیبی اصولوں کے پابند نہیں ہوتے ہیں۔ بالخصوص اخلاقی منہیات کو وہ عملی طور پر قبول نہیں کرتے۔ ان کے کردار سے یہ کہیں بھی ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ کسی اخلاقی یا مذہبی ضابطے کی خلاف ورزی کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ ان ضابطوں کے خلاف چلنے میں وہ کوئی قباحت یا کسی قسم کا اخلاقی دباؤ محسوس نہیں کرتے۔ اسی لیے اخلاقی منہیات کے ضابطے ان کے لیے بے معنی معلوم ہوتے ہیں۔ وہ پوری آزادی سے معاشرتی قدغنوں کے خلاف چلتے ہیں۔ داستان کی دنیا میں یہ سب کچھ حسب معمول ہے جب کہ عام انسانی دنیا میں یہ سب غیر معمولی ہے، جہاں ان حرکات اور اعمال کو گناہ سے تعبیر کیا جائے گا۔ مگر داستان کی دنیا میں اخلاقیات کے تصورات مختلف ہیں۔ یہ آزاد خیال لوگوں کی دنیا ہے۔ یہاں بادہ نوشی یا مباشرت کو گناہ سے موسوم نہیں کرتے۔ یہ داستانی دنیا کا معمول ہے۔ کردار مسلم ہوں یا غیر مسلم۔ سب کے سب یکساں رویوں کے ساتھ ایک جیسا کردار رکھتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ بعض مسلمان کردار کہیں بادہ نوشی کرتے ہوئے ملتے ہیں اور کہیں مباشرت میں مصروف نظر آتے ہیں اور کہیں کہیں ان اعمال کے بعد نماز پڑھتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ کسی مشکل میں پڑ جائیں تو لاشعوری طور پر خدا اور رسولؐ کو یاد کرتے ہیں۔ اگر کردار کسی غیر مسلم خاتون کا ہے تو معمولی سی تبلیغ کے بعد اس کے مسلمان ہونے کا تصور داستانوں میں عام ہے۔ جیسا کہ خواجہ مگ پرست والے قصے میں دو خواتین اسلام قبول کر لیتی ہیں۔

باغ و بہار کے کردار جنسی اشتہاؤں (Eroticism) کے رسیا ہیں۔ جنسی تعلق میں وہ اپنے سماجی مقام اور مرتبے کا بالکل خیال نہیں کرتے۔ شہزادیاں یا ملائیں اپنے سے کم مرتبہ لوگوں سے صحبت کرتی ہیں۔ داستانی عشق مقام و مرتبہ کا قائل نہیں۔ اس دنیا میں حقیقت عشق ہے اور اس سطح پر تمام کردار مساوی نظر آتے ہیں۔ البتہ باقاعدہ سماجی بندھنوں کی غرض سے یہ کردار مذہبی احکام کے مطابق شادیاں بھی کرتے رہتے ہیں جیسے مگ پرست کئی

شادیاں کرتا ہے 'البتہ غیر مسلم خواتین کو وہ مسلمان ضرور کرتا ہے۔ باغ و بہار کے تقریباً بیشتر کرداروں کی ہر سہی 'جستجو اور مہم کا منطقی نظر جنس ہی ہے۔ باغ و بہار کا کوئی کردار اس سے ماوراء نہیں ہے۔ ممتاز حسین کا یہ کہنا ہے کہ باغ و بہار بنیادی حیثیت سے صوفیانہ ہے۔ 'اگر باغ و بہار پر صوفیانہ رنگ سے زیادہ جنس پرستی غالب ہے۔ صوفیانہ رنگ محض روایتی ہے۔ اس داستان کی عمومی فضا میں جنسی اشتہا کے رنگ جگہ جگہ دیکھے جاسکتے ہیں۔ درحقیقت باغ و بہار جنس پرست درویشوں کی داستان ہے۔ ان درویش کرداروں پر ظاہراً درویشی کا خول چڑھا ہوا ہے اور یہ خول بھی اس وجہ سے نظر آتا ہے کہ زندگی کی دوڑ میں ان کی محبوبائیں پھڑگئی ہیں اور اس کے بعد ان کے لیے زندگی بے مقصد اور لا حاصل ہو چکی ہے۔ سب کچھ ہار جانے کے بعد اب وہ درویشی کے خول چڑھائے قبرستان کی دیران روشنی میں اپنے ٹھکانوں پر بیٹھے عہد ماضی کے اوراق پلٹنے میں مصروف ہیں۔ ورنہ مادی زندگی میں وہ روپے پیسے اور جنس کے خواہاں تھے۔ اپنے اچھے زمانوں میں وہ مسجدوں، قبرستانوں اور درگاہوں کا رستہ اختیار نہیں کرتے تھے۔ ان کے قدم تجارتی منڈیوں، مثالی حسیناؤں اور خوب صورت چہروں کی طرف اٹھتے تھے۔ ان کے کرداروں میں امر پرستی کے رجحان بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ جیسے خواجہ سگ پرست وزیر زادی کو مردانہ لباس میں دیکھ کر اس کے حسن کا گھائل ہو جاتا ہے۔ یہ اس کی امر پرستی کا صرف نظری رخ ہے۔ یہ محمد شاہی دور میں امر پرستی کے حد سے بڑھے ہوئے ذوق کا اثر لگتا ہے۔ لیکن خواجہ سگ پرست ہو یا کوئی اور کردار عملی طور پر امر پرست معلوم نہیں ہوتا۔ ان جنس پرست کرداروں میں ایک بہت دل چسپ کردار مبارک کا ہے جو چوتھے درویش یعنی چین کے شہزادے کا غلام ہے۔ وہ جنس پرستی میں اپنے آپ کو بے قابو سمجھتا ہے 'چنانچہ جب وہ شہزادے کے ساتھ جنوں کے بادشاہ صادق کے حکم پر ایک حسینہ کی تلاش میں نکلتا ہے تو بادشاہ کے خوف سے اپنی علامت مردی کاٹ کر ایک ڈبیا میں بند کرتا ہے اور اسے سر بہ مہر کر کے سرکاری خزانچی کی تحویل میں دے دیتا ہے اور اپنے مقام خاص پر سلیمانی مرہم لگا لیتا ہے۔

”باغ و بہار“ کے کردار ہر عمر میں رومانس کے لیے تیار ملتے ہیں۔ شہر نیم روز کے شہزادے کو نجومیوں کے اشارے پر چودہ برس کی عمر تک آسمان کے نیچے رہنے سے روک دیا جاتا ہے۔ شہزادہ ایک روز اپنے گھر کے گنبد میں ایک پھول دیکھتا ہے۔ یہ پھول خارجی دنیا سے اس کے ارتباط کا پہلا اساطیری استعارہ تھا جس سے اس کی نئی زندگی کا آغاز ہونا تھا۔ اس کے سامنے وہ پھول بلند ہوتا جاتا تھا۔ اس فعل میں یہ رمزیت تھی کہ اس کے اندر جذبے اور جہلوں کی چھپی ہوئی دنیا کا ظہور ہونے والا ہے۔ جہاں وہ حیاتی زندگی کے نئے ذائقوں کی سرحدیں پار کرنے کو تھا اس موقع پر ایک پری کا ظہور ہوتا ہے۔ پری کے قرب میں اسے رومانس کا پہلا تجربہ ہوتا ہے۔ پری ہی کے ہاتھ سے وہ شراب گل گلاب پیتا ہے۔ اس کے ساتھ اس کی دنیا بدل جاتی ہے۔

آئیے اب ہم پہلے درویش کی شہزادی کے کردار کا جائزہ لیتے ہیں۔ پہلے درویش کی شہزادی کا نفسی مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ محل میں عیش و آرام کی زندگی سے اکتا جاتی ہے۔ شباب کی ابتدائی منزلوں میں طبیعت کا بے مزہ ہو جانا، مزاج کا سودائی سا ہونا اور دل کے اندر اداسی و حیرانی کا اثر آنا یہ ظاہر کر رہا ہے کہ اس کے کردار

میں اکٹھا اور بے رنگی کا احساس شدید ہو رہا ہے۔ کوئی ان جانا سا جذبہ اس کے اندر نامعلوم طور پر چمک رہا ہے۔ مگر یہ سب کچھ اس کے لیے موہوم اور غیر واضح تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ دمشق کی شہزادی لاشعوری سطح پر جنس مخالف کی خواہش محسوس کر رہی ہے۔ اس کے لاشعور سے جھانکتے ہوئے جنسی خواہش کے لیے اس کی جبلت کے سرچشموں سے تاک جھانک کرنے لگے ہیں اور وہ اپنی ذات کو نامکمل محسوس کرنے لگی ہے۔ چنانچہ جب وہ خواجہ سرا سے اپنی کیفیات کا اظہار کرتی ہے تو نفسی طور پر وہ وحشت کی کیفیات سے گزر رہی ہوتی ہے۔ محل کا تجربہ کار خواجہ سرا جب اسے نشہ آور مشروب 'ورق الخیال' پلاتا ہے تو اس کی وحشت کا زور ٹوٹنے لگتا ہے۔ لاشعوری مہیجات تیز ہونے لگتے ہیں اور ان اثرات کے تحت اپنی ذات کو مکمل کرنے کی خواہش زور پکڑنے لگتی ہے۔ یہ سارا عمل اس کے اندر چپ چاپ جاری رہتا ہے جہاں جنسی طلب بدن کی تکمیل چاہتی ہے۔ درحقیقت یہ افزائش کا جذبہ ہے مگر شہزادی کے مخصوص حالات کے باعث نامکمل رہتا ہے۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ شہزادی کے بدن کی تکمیل کیوں کر ممکن ہو سکتی ہے اور وہ کون سا ایسا کردار ہے جو اس کام کو بہ خوبی سرانجام دے سکتا ہے۔ اس مقصد کے لیے شہزادی کو ایک معمول کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ حسن اتفاق سے یہ معمول پہلے ہی سے اس کے پاس موجود تھا۔ ہماری مراد یوسف سے ہے جو بعد ازاں یوسف سوداگر کہلاتا ہے۔ وہ شہزادی کے جنسی معمول کا فریضہ ادا کرتا ہے۔ ابتدائے بلوغت کی منزل میں شہزادی یوسف سے ہنسی مذاق اور چھیڑ چھاڑ کر کے خود کو مسرور کرتی ہے۔ یہ وہ وقت تھا جب یوسف ابھی بالغ نہ ہوا تھا 'لڑکپن سے گزر رہا تھا۔ اس مقام پر شہزادی یوسف کی سرپرستی کرتی ہے۔ اسے محل میں آنے جانے کی اجازت ہے اور شہزادی اسے اپنی مہربانیوں سے نوازتی رہتی ہے:

”تھوڑے دنوں میں فراغت اور خوش خوری کے سبب سے اس کا رنگ روغن کچھ کا کچھ ہو گیا اور کینچلی سی ڈال دی۔ میں اپنے دل کو ہر چند سنبھالتی، پھر اس کا فری صورت جی میں ایسی کھب مٹی تھی، یہی جی چاہتا تھا کہ مارے پیار کے اسے کلیجے میں ڈال رکھوں اور اپنی آنکھوں سے ایک پل جدانہ کروں۔ آخر اس کو مصاحبت میں داخل کیا اور خلعتیں طرح بہ طرح کی اور جواہر رنگ بہ رنگ کے پہنا کر دیکھا کرتی۔ ہارے اس کے نزدیک رہنے سے آنکھوں کو سکھ، کلیجے کو ٹھنڈک ہوئی۔ ہر دم اس کی خاطر داری کرتی۔ آخر کو میری یہ حالت پہنچی کہ اگر ایک دم کچھ ضروری کام کو میرے سامنے سے جاتا تو چین نہ آتا۔“^{۲۰۰}

یہاں شہزادی کے کردار میں ماں کی تمثال کا عکس بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس شکل میں وہ اپنی نا آسودہ جلی خواہش کو مہربانی اور محبت کے روپ میں پر سکون کرتی ہے۔ اس لڑکے کی بلوغت اور جسمانی پختگی کے بعد وہ اسے بہ طور محبوب قبول کر لیتی ہے۔ شہزادی کا یہ نوجوان محبوب جو ابھی عقوان شباب کی منزلوں میں ہے داستان میں کچھ مدت تک ایک بامراد عاشق کا کردار ادا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ شہزادی اس کے وجود سے اپنے نامکمل وجود کی تکمیل کرتی ہے اور یوں ایک مکمل عورت بن جاتی ہے اور اپنے محبوب کو ایک مکمل مرد بنادیتی ہے۔ اپنے محبوب سے ہر بار نشاط وصل کے بعد وہ دوبارہ اپنے وجود کو نامکمل سمجھنے لگتی ہے اور یوں تکمیل اور عدم تکمیل کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے

اور جب داستان میں پہلی بار یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے تو شہزادی کا وجودی اضطراب ہر قیمت پر اپنے عاشق کو پانے کے لیے کوشاں ہو جاتا ہے۔ قصہ میں وہ موقع یاد کیجیے جب نوجوان کو بلوغت کی حد پر پہنچنے کے بعد محل میں داخل ہونے سے منع کر دیا جاتا ہے۔ ایسے حالات میں ہجر کے سبب شہزادی کی نفسی حالت کیا سے کیا ہو جاتی ہے۔ داستان میں ان پر اضطراب گھڑیوں کا بیان موجود ہے:

”مجھے تو اس بغیر کل نہ پڑتی تھی، ایک دم پہاڑ تھا، جب یہ احوال ناامیدی کا سنا، ایسی بدحواس ہو گئی گویا مجھ پر قیامت ٹوٹی اور یہ حالت ہوئی کہ نہ کچھ کہہ سکتی ہوں نہ اس بن رہ سکتی ہوں۔ کچھ بس نہیں چل سکتا۔ الہی کیا کروں، عجب طرح کا قلق ہوا۔ مارے بے قراری کے اسی محلی کو (جو میرا بھید و تھا) بلا کر کہا کہ مجھے غور اور پرداخت اس لڑکے کی منظور ہے۔ بالفعل صلاح وقت یہ ہے کہ ہزار اشرفی پونجی دے کر چوک کے چوراہے میں دکان جوہری کی کروادو تو تجارت کر کے اس کے نفع سے اپنی گزران فراغت سے کیا کرے اور میرے محل کے قریب ایک حویلی اچھے نقشے کی رہنے کے لیے بنوادو۔ لونڈی، غلام، نوکر چاکر جو ضرور ہوں، مول لے کر اور درماہ مقرر کر کر آس پاس رکھوادو کہ کسو طرح بے آرام نہ ہو۔ خواجہ سرانے اس کی بود و باش کی اور جوہری پنے اور تجارت کی سب تیاری کر دی۔“^{۲۱}

یوسف کا کاروبار چل نکلا اور وہ خوش حال ہوتا گیا مگر شہزادی کے لیے اس کی جدائی ناقابل برداشت ہوتی گئی۔ اب اسے محل میں بلانا ممکن نہ تھا۔ اور شہزادی کا حال یہ تھا کہ وہ وصل کے لیے سخت بے چین ہوتی جا رہی تھی۔ بالآخر ملاپ کے لیے سرنگ نکلوائی جاتی ہے۔ ”سرنگ“ خفیہ رابطہ کا استعارہ ہے۔ رابطہ کا یہ خفیہ استعارہ شہزادی اور نوجوان یوسف کے درمیان وجود کی سرشاریوں کا سلسلہ قائم رکھتا ہے:

”ہر روز جب شام گہری ہو جاتی خواجہ سرا اس نوجوان کو اس سرنگ کے راستے محل میں لے آتا۔ ”تمام شب شراب کباب، عیش و عشرت میں کنتی۔“ ”جب فجر کا تارا نکلتا اور موذن اذان دیتا، محلی اسی راہ سے اس جوان کو اس کے گھر پہنچا دیتا۔“

اس کھیل میں ساری فعالیت شہزادی کی طرف سے ظاہر ہوتی ہے۔ نوجوان عاشق ایک معمول کے روپ میں ملتا ہے۔ داستان میں جہاں کہیں بھی کوئی مسئلہ پیدا ہوتا ہے، شہزادی کے کردار کی فعالیت کے سبب ایک وجودی کرب شدت سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ موقع یاد کیجیے جب بار بار کی یاد دہانیوں کے باوجود یوسف وصل کے لیے حاضر ہونے سے قاصر رہتا ہے تو شہزادی کا کرب انتہا تک جا پہنچتا ہے اور وہ ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے۔ اپنے معمول کے بغیر اس کی زندگی از بس بے کیف ہو جاتی ہے۔ اسی لمحہ کرب میں وہ اضطراب کی حدوں سے گزر کر خوجے کے ہاتھ یہ پیغام بھیجتی ہے کہ ”اگر تو اس وقت نہیں آدے گا تو میں کسوں کو ڈھب سے وہیں آتی ہوں۔“ جب یوسف سوداگر ”بھونڈی سی صورت بنائے ہوئے“ آیا تو شہزادی نے دریافت کیا تجھ کو ایسی کیا مشکل کٹھن پیش آئی جو ایسا متفکر ہو رہا ہے۔ اسی کو عرض کر، اس کی بھی تدبیر ہو جائے گی۔“ نوجوان شہزادی کے حضور یہ بات عرض کرتا ہے کہ شہر کے

درمیان میں ایک نہایت سرسبز باغ، عالی عمارات، حوض، تالاب، کنویں سمیت بک رہا ہے۔ شرط یہ ہے کہ اس باغ کے ساتھ ایک خوش گلو گائٹن کہ موسیقی میں سلیقہ رکھتی ہے، بک رہی ہے۔ شرط یہ ہے کہ خریدار دونوں چیزیں ساتھ ساتھ خریدے۔ مگر فردوی از بس خواہش کے باوجود نہیں خرید سکتا۔ شہزادی یہ سن کر اسی وقت خواجہ کو حکم دیتی ہے کہ کل صبح اس باغ و لونڈی کی قیمت خزانہ عامرہ سے ادا کر کے قبائے اس شخص کے حوالے کر دو۔ اس حکم کے ساتھ ہی باغ اور گائٹن لونڈی یوسف کو حاصل ہو جاتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی سرنگ کا سفر حسب سابق شروع ہو جاتا ہے۔ اس دوسری مثال میں بھی شہزادی کا کردار عامل کا سا ہے۔ فعالیت کی ساری منزلیں وہی طے کرتی ہے اور یوسف کی حیثیت تو معمول کی سی ہے جو شہزادی کی جہلوں کی تسکین کا ایک ذریعہ نظر آتا ہے۔

شہزادی کا کردار ہر من سے (Hermann Hesse) کے نادل سدہارتھ (Siddhartha) کے اس کردار کی طرح ہے جو یہ کہتا ہے کہ مسرت لینے کے لیے مسرت دینا ضروری ہے۔ یوسف سوداگر کو شہزادی دنیاوی مسرتوں کے بوجھ سے جھکا دیتی ہے۔ اس کی عنایات کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ یوسف کو ہمہ وقت مسرتوں سے سرشار رکھتا ہے۔ شہزادی ان عنایات اور مسرتوں کے بدلے میں خود بھی مسرتوں کی طالب ہے اور جب یوسف شہزادی کو ان مسرتوں سے محروم کرتا ہے تو یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے جس کی تفصیل آگے بیان کی جاتی ہے۔

محبت کے بارے میں ڈاکٹر محمد اجل کا کہنا یہ ہے کہ اس میں ملکیت کا احساس غالب ہوتا ہے اور جس طرح ہم ہر اس چیز کی نگہداشت کرتے ہیں جو ہماری ملکیت ہے اسی طرح ہم اپنے محبوب کی بھی نگہداشت کرتے ہیں کہ کوئی شخص اسے چھو کر نہ لے جائے۔ ہم یہ چاہتے ہیں کہ محبوب کی ہر چیز، جسم کا ہر عضو، اس کا ہر مشاہدہ، ہر خیال اور ہر احساس حتیٰ کہ ہر خواب ہمارے لیے وقف ہو۔^{۲۲} دمشق کی شہزادی کے لیے یوسف سوداگر وقف ہی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس وقف کی اس نے طویل عرصے تک پرداخت کی تھی۔ یوسف کی شکل میں اس نے وہ علامت تلاش کی تھی جو اس کے وجود میں مربوط ہو کر معمول ہونے کا کردار ادا کرتی ہے۔ لہذا اس وقف علامت کے ساتھ شہزادی کا حق ملکیت بہت قوی اور بہت حساس تھا۔ اس لیے جب انکشاف ہوتا ہے کہ یوسف نو خرید باغ کی لونڈی سے پیار کرتا ہے تو اس کے حق ملکیت کو شدید ضرب لگتی ہے۔ اس حادثے سے اس کے عشق کی انا ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے۔ یہی ٹوٹی پھوٹی انا بعد ازاں صدے سے گھائل ہوتے ہوئے بدترین انتقام کے لیے محو جستجو رہتی ہے۔ چنانچہ موقع ملنے پر وہ یوسف کو بھی اس کی بلک (لونڈی) سے محروم کر دیتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ ان دونوں کو زندگی کی بلک سے بھی خارج کر دینے سے گریز نہیں کرتی۔

پہلی صورت میں دیکھیے تو شہزادی کے عشق میں یوسف سوداگر شہزادی کی بلک کی حیثیت رکھتا ہے اور اس ملک کا تصور اس کا ناز ہے۔ مگر اس عشق کی دوسری صورت یہ بھی بنتی ہے کہ شہزادی خود کو یوسف کی بلک سمجھنے میں مسرت محسوس کرتی ہے۔ یہ چاہے جانے کا جذبہ ہے جس کے ہاتھوں وہ مجبور ہے مگر جب وہ اچانک یہ دیکھتی ہے کہ یوسف باغ میں بد صورت گائٹن لونڈی کے ساتھ جنسی تلمذ حاصل کر رہا ہے تو شہزادی یوسف کو اپنی ملک سمجھنے کی مسرتوں سے محروم ہو جاتی ہے اور یوں اس کے عشق کی انا مجرد ہو جاتی ہے کہ جس پر اس کو ناز تھا،

بعد ازاں اس کی ذات میں یہی مجروح انا مستحق طوفان اٹھاتی رہتی ہے 'چنانچہ انا کا یہ نفسی آشوب موقع ملنے پر کسی انتقام کا مستلاشی رہتا ہے۔

”یہ بڑا دکھ ہے کہ وے دونوں بے حیا میرے ہاتھوں سے بچ جاویں اور آپس میں رنگ رلیاں مناویں اور میں ان کے ہاتھوں سے یہ کچھ دکھ دیکھوں..... جس طرح اس نے مجھ پر ہاتھ چھوڑا اور گھائل کیا۔ میں بھی دونوں کے پرزے پرزے کروں، تب میرا کچھ ٹھنڈا ہو“
نہیں تو اس غصے کی آگ میں پھک رہی ہوں۔ آخر جل جل کر بھو بھل ہو جاؤں گی۔“

شہزادی کی منتقم انا کو ”باغ و بہار“ کے پہلے درویش کے ذریعے سے سکون خاطر نصیب ہوتا ہے۔ شہزادی کی ہدایت پر پہلا درویش یوسف اور اس کی محبوبہ کو اپنے ہاں ناؤ نوش کے لیے مدعو کرتا ہے۔ یوسف اس کی محبوبہ اور درویش بادہ نوشی کی کثرت سے ہوش کھو بیٹھتے ہیں۔ شہزادی کے حکم سے حویلی کی قلمافنی یوسف اور اس کی محبوبہ کے سر تنوار سے کاٹ کر بدن لال کر دیتی ہے۔ دوسرے روز ہوش میں آنے پر درویش حویلی کو بے رونق دیکھتا ہے۔ ایک کونے میں اسے ایک کبل لپٹا ہوا ملتا ہے، جس کے اندر دونوں کے کٹے ہوئے سر دیکھ کر وہ حواس باختہ ہو جاتا ہے اور یوں ہم دیکھتے ہیں کہ بالآخر یوسف اور اس کی محبوبہ کی لرزہ خیز ہلاکت کے بعد شہزادی کی انا کا آشوب اپنے منطقی انجام تک پہنچتا ہے۔

باغ و بہار کا پہلا درویش ایک ناعاقبت اندیش جوان ہے جو اپنے ملک التجار باپ کا پورا اثاثہ تباہ کرنے کے باوجود کوئی سبق نہ حاصل کر سکا۔ وہ زندگی میں ایک ہی فن جانتا ہے اور وہ ہے عشق کرنا۔ ہر حالت میں محبوبہ کی اطاعت اور فرماں برداری کے لیے ہمیشہ تیار رہنا اور بلا سوچے سمجھے تن من دھن تباہ کر دینا۔ وہ شہزادی کی مرضی کے خلاف کوئی کام نہ کرتا تھا اور اس کا فرمانا بہ سر و چشم بجالا تھا۔ یہ درویش مکمل طور پر ایک حامل (Contained) قسم کا کردار ہے اور شہزادی اس کا ظرف (Container) ہے۔ اطاعت و فرماں برداری اور وفا شعاری کے اعتبار سے وہ غزل کی تہذیب رسم عاشقی کا پیرو ہے۔ وہ غزل کے عاشق کی طرح کوچہ محبوب میں مارا مارا پھرتا ہے اور دیدار یار کا طالب رہتا ہے۔

خواجہ سگ پرست کا کردار قابل توجہ ہے۔ وہ اپنے احسان فراموش ظالم بھائیوں کے ہاتھوں مسلسل دھوکہ کھاتا ہے۔ مگر ہر بار ان کو معاف کر دیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ بار بار دھوکہ کھا کر بھی کوئی سبق حاصل نہیں کرتا۔ یوں لگتا ہے کہ ہر زخم سینے کے بعد وہ دوسرا زخم کھانے کے لیے خود کو تیار کرنا شروع کر دیتا ہے۔ کیا وہ از بس سادہ دل انسان ہے؟ کیا وہ عقل سے محروم ہے؟ کیا وہ اذیت پسندی کی طرف تو مائل نہیں ہے؟ آخر وہ انتہائی ظالم اور احسان فراموش بھائیوں کو بار بار کیوں معاف کیے جاتا ہے؟ کیا یہ اس کے قلب کی بے پایاں وسعت ہے؟ یا کچھ اور ہے؟ یہ کیسے بھائی ہیں جو زندگی کے کسی بھی مرحلے میں دوسرے بھائی کی عنایات سے ممنون نہیں ہوتے۔ ان کے اندر بھائی کا دل ہی نہیں ہے۔

”باغ و بہار“ میں خواجہ سگ پرست اور بھائیوں کے کردار میں اس شدید تضاد اور انتہا پسندی کے آخر کیا

معنی ہیں؟ مسئلہ یہ ہے کہ داستان کے مصنف نے واقعات کی کڑیوں کا جو خاکہ بنایا ہو گا اس میں بھائیوں کو پنجرے میں بند دیکھا ہو گا۔ لہذا قہے کی تکمیل میں یہ محسوس ہوا ہو گا کہ بھائیوں کو پنجرے میں بند کرنے کا کوئی تو منطقی جواز ہونا چاہئے۔ چنانچہ مصنف نے خواجہ سگ پرست اور بھائیوں کے کردار میں محبت، ایثار اور برادرانہ قربانی کے بالقابل احسان فراموشی اور برادر کشی کے واقعات کی کڑیاں پیدا کر کے ان کو پنجرے میں بند رکھنے کا منطقی جواز مہیا کیا ہے۔

”باغ و بہار“ کے شہزادوں اور شہزادیوں کے بارے میں ایک تاثر یہ ہے کہ ان میں، شہزادگی کی کوئی تمثال نہیں ملتی ہے۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر سلیم اختر کا یہ کہنا ہے کہ ”شہزادوں والی تمکنت اور وقار تو کجا ان میں تو عام امیر زادوں والی خوبی بھی نہیں ملتی۔“^{۲۳} مسئلہ یہ ہے کہ شہزادوں میں روایتی شہزادگی کی عظمت اور شکوہ کے فقدان کا سبب اٹھارہویں صدی کا ہمہ گیر زوال ہے جس میں شخصی، اجتماعی اور ریاستی اقدار کا زوال واقع ہوتا ہے۔ اسی زوال کی رو میں شخصی کردار اور ریاستی ادارے اپنی آر کی ٹائپل (Archetypal) حیثیت سے گر جاتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی کے داستان گو اسی قسم کے شہزادوں کی تمثالیں بناتے ہیں۔ یہ وہ شہزادے ہیں جن کے شخصی عروج، عصمت، رعب داب، جاہ و حشم اور شجاعت کے قہے پرانے ہو چکے تھے۔ اسی لیے ”باغ و بہار“ میں شہزادے، شہزادے نہیں بلکہ عام قسم کے انسان ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں زوال کے سبب معاشرے میں صرف شہزادے، شہزادیاں ہی نہیں عمومی آر کی ٹائپل کردار بھی اپنی بنیادی خوبیوں سے عاری ہو چکے تھے۔ لہذا شہزادی، شہزادی کا آر کی ٹائپ بنانے سے قاصر ہے۔ سوداگر، سوداگر کا آر کی ٹائپ نہیں بناتا۔ بادشاہ، بادشاہ کا آر کی ٹائپ نہیں اور درویش، درویش کا آر کی ٹائپ نہیں ہے۔ اسی طرح سے ”باغ و بہار“ کے درویش، درویش کے آر کی ٹائپ سے بہت دور کھڑے نظر آتے ہیں۔ یہ سب کے سب کردار اپنے روایتی مقامات سے بہت نیچے گرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تاریخ کا سیاسی زوال ان آر کی ٹائپ کی حیثیت کو گہن لگا دیتا ہے۔

۱۸۰۳ء میں ”باغ و بہار“ کا اولیس ایڈیشن طبع ہوا تھا۔ اور ۱۸۰۳ء ہی وہ سال ہے جب اودھ سے شمال مغرب کی طرف ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتے ہوئے قدم بالآخر دلی تک جا پہنچے تھے۔ مرہٹہ سرداروں کو شکست دے کر لارڈ لیک دلی پر قبضہ کر چکا تھا۔ لیک دلی کے اندھے بادشاہ شاہ عالم ثانی کے حضور میں پیش ہوا تو وہ مغلوں کے عظیم الشان لال قلعہ میں بہ حالت شکستہ ماضی کی عظمت رفتہ کی تصویر بنا بیٹھا تھا۔ اقتدار اعلیٰ، انتظامیہ، افواج سے محروم اور احکام شاہی کی تعمیل نہ کر سکنے والا بادشاہ، اب حقیقی بادشاہ نہ رہا تھا۔ اس کی آر کی ٹائپل حیثیت بھی سیاسی زوال کے باعث گہنائی جا چکی تھی۔

۱۸۰۳ء ہی میں ”باغ و بہار“ کی اشاعت کے موقع پر گل کر سٹ نے اس کتاب کو اردو زبان کے لیے ”بیش بہا اضافہ“ قرار دیا تھا۔ میرامن نے ”نوطر زمرع“ کو جس فنکارانہ عمل سے اپنے اسلوب میں ڈھالا تھا اسے دیکھ کر گل کر سٹ بے اختیار یہ کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ ”باغ و بہار“ کی ”کلاسیکی لطافت“ کو دیکھ کر یہ گماں گزرتا ہے کہ ”باغ و بہار“ طبع زاد کتاب ہے۔ اب اس کتاب کی اشاعت کو دو سو سال ہونے والے ہیں۔ اور ان دو سو برسوں میں

کتاب کے طبع زاد نہ ہونے کا گمان باقی نہیں رہا۔ اردو ادب کے حافظہ میں ”باغ و بہار“ ایک طبع زاد اور تخلیقی کتاب کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ اور اپنے جملہ اوصاف کے باعث ۲۰۰۱ء میں بھی وہ انتہائی مقبول کتاب کا امتیازی درجہ رکھتی ہے۔

حوالے

- ۱- رشید حسن خاں، مرتب: باغ و بہار (لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء) ۳۶، ۳۹
- ۲- محمد عتیق صدیقی، گل کرست اور اس کا عہد (نئی دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۹ء) ۱۲۱
- ۳- رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۶
- ۴- مذکورہ حوالہ، ۶، ۷
- ۵- مولوی عبدالحق، ”مقدمہ باغ و بہار“، مقدمات باغ و بہار، ڈاکٹر اسلم عزیز و رانی، مرتب: (ملتان: کاروان ادب، ۱۹۹۵ء) ۹
- ۶- رشید حسن خاں، مرتب: باغ و بہار (لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء) ۶۳
- ۷- ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، مرتب: نوطرز مرصع (الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۸ء) ۶۹-۲۶۸
- ۸- رشید حسن، باغ و بہار، ۱۵۱ - ۱۳۹
- ۹- ہاشمی، نوطرز مرصع، ۲۷۳ - ۲۷۲
- ۱۰- رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۵۸ - ۱۵۷
- ۱۱- ہاشمی، نوطرز مرصع، ۱۵ - ۲۱۳
- ۱۲- رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۱۹۹ - ۱۹۸
- ۱۳- مذکورہ حوالہ، ۳۷ - ۳۶
- ۱۴- مذکورہ حوالہ، ۹۲
- ۱۵- مذکورہ حوالہ، ۳۶ - ۳۵
- ۱۶- مذکورہ حوالہ، ۱۸
- ۱۷- مذکورہ حوالہ، ۳۴
- ۱۸- پروفیسر حمید احمد خاں، مرتب: سفینہ ادب (لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۲ء) ۹ - ۸
- ۱۹- ممتاز حسین، ”مقدمہ باغ و بہار“، مقدمات باغ و بہار، (ملتان: کاروان ادب، ۱۹۹۵ء) ۵۲
- ۲۰- رشید حسن، باغ و بہار، ۵۱ - ۵۰
- ۲۱- مذکورہ حوالہ، ۵۱
- ۲۲- ڈاکٹر محمد اجمل، مقالات اجمل، (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۷ء) ۲۱۳
- ۲۳- مقدمات باغ و بہار، ۲۰۶

رجب علی بیگ سرور

(۱۸۶۹-۱۷۸۵ء)

۱۷۸۱ء میں آصف الدولہ نے فیض آباد کی جگہ لکھنؤ کو اپنا نیا مرکز حکومت قرار دیا تھا۔ ریاست اودھ میں مرکز حکومت کی اس تبدیلی سے لکھنؤ شہر کو مستقبل کی تہذیبی اور سیاسی زندگی میں ایک اہم مقام حاصل ہونے والا تھا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور آصف الدولہ ہی کے دور میں ۸۶-۱۷۸۵/۱۲۰۰ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے تھے۔ رجب علی بیگ سرور کافن مستقبل کے اسی تہذیبی شہر کے سالوں میں پروان چڑھا اور آج اسی حوالے سے ادب کی دنیا میں ان کی شناخت کی جاتی ہے۔

سرور نے زندگی میں کئی کتابیں لکھیں اور ترجمہ کیں جن میں شکوہٴ محبت، فسانہٴ عجائب، سرور سلطانی، گل زاہر سرور، شبستان سرور اور فسانہٴ عبرت شامل ہیں مگر اس کا سب سے بڑا تخلیقی کارنامہ ”فسانہٴ عجائب“ ہے۔ ”فسانہٴ عجائب“، ”باغ و بہار“ کے بعد اردو ادب کی دوسری اہم داستان ہے۔ اس داستان کی ادبی حیثیت اس کے زمانہٴ تصنیف ۱۸۲۳ء سے زیر بحث چلی آرہی ہے۔ اس کے حسن و قبح کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے، ہم اس کی ادبی قدر و قیمت کے بارے میں آئندہ صفحات میں کچھ عرض کریں گے۔

۱۸۲۳ء کا زمانہ رجب علی بیگ سرور کی زندگی میں نہایت ہنگامہ خیز تھا۔ اس برس ان کو اپنے عزیز شہر لکھنؤ سے ترک وطن کرنا پڑا۔ نیر مسعود اس کے دو ممکنہ اسباب بیان کرتے ہیں۔ اول یہ کہ ان کو غازی الدین حیدر کے حکم سے جلا وطن ہونا پڑا یا پھر وہ خود ہی لکھنؤ سے فرار ہو کر کانپور جا پہنچے تھے۔ کانپور جانے کی وجہ ایک قتل کا مقدمہ تھا جس میں وہ ملوث تھے۔ ممکن ہے سرور نے اس مقدمے کے خوف اور سزا کی دہشت سے ڈر کر کانپور میں پناہ لے لی ہو۔ آخر انہوں نے کانپور ہی کا کیوں رخ کیا؟ وہ کسی اور شہر میں کیوں نہ چلے گئے؟ اس کے بارے میں نیر مسعود یہ وضاحت کرتے ہیں:

”اس زمانے میں کانپور کالے پانی کی حیثیت رکھتا تھا اور اکثر شاہی مقتولین اور مجرموں کو جلا وطنی کی سزا دے کر دریائے گنگا کے پار اتار دیا جاتا تھا جس کے کنارے شہر کانپور آباد ہے۔ اس کے علاوہ کانپور چوں کہ اودھ کی عمل داری میں شامل نہیں تھا اس لیے

بعض اوقات قانون کی زد پر آئے ہوئے لوگ مواخذے یا شاہی عتاب سے بچنے کے لیے بھی کانپور کا رخ کرتے تھے۔ گویا اس زمانے میں کانپور مجرموں کا زنداں بھی تھا اور ملزموں کی جائے پناہ بھی۔“^۲

سرور کا قیام کانپور انتہائی کرب ناک تھا۔ لکھنؤ سے دور ایک شہر ناپرساں میں ان کے شب و روز آشوب جیسی کیفیت میں گزرتے رہے۔ وہ اس ”دیران‘ پوچ و لچر“ بستی میں جلا وطنی کے کرب کے باعث جنون جیسی کیفیات کا سامنا کرتے رہے۔ لکھنؤ کا ناسمجلیا (Nostalgia) مستقل طور پر ان کے اعصاب پہ سوار رہا۔ سرور کے لیے مسئلہ یہ تھا کہ وہ اس جنون جیسی کیفیات اور ناسمجلیا سے کیوں کر رہائی پائیں؟ اس مقام پر ان کی تخلیقی شخصیت نے مدد کی اور سرور نے کانپور میں بنجر اور غیر ادبی ماحول کے اندر اپنے جنون و وحشت کو تخلیقی عمل سے رام کیا۔ تخلیقی عمل کی قوت نے ان کے ذہنی خلفشار کو نہ صرف دور کیا بلکہ تصنیفی زندگی کے ان ایام میں لکھنؤ کا بار بار ذکر چھیڑنے سے اور پلاٹ کے فینٹسی (Fantasy) جیسے ماحول کی تشکیل و تعمیر سے ان کی داخلی وحشت ختم ہوتی گئی۔ یہ جلا وطنی ہی کا زمانہ تھا جب سرور کے قلم سے ”فسانہ عجائب“ جیسی عہد آفریں کتاب مکمل ہوئی۔ ایک طرح سے یہ بدترین ذہنی اذیت کا دور بھی تھا اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی تخلیقی زندگی کا شاہکار بھی اسی دور میں تیار ہوا۔

۱۸۲۶ء کے آس پاس اودھ کا جائزہ لیجیے تو یہ لکھنؤ کی تہذیب و تمدن کے عروج کا دور تھا۔ ادبی اور ثقافتی مزاج کی تشکیل ہو چکی تھی۔ نفاست‘ شائستگی اور تکلف تہذیبی سطح پر مزید بڑھتے جا رہے تھے۔ یہی اس تہذیب کا خاصہ تھا۔ ظاہر داری اور نمائشی اقدار عروج کی جانب جا رہی تھیں۔ تہذیب کا یہ عمل بالائی طبقات سے زیریں طبقات تک اپنے اپنے انداز اور قرینہ سے جاری تھا مگر یہ روح تمام طبقوں میں موجود تھی کہ زندگی کے ہر عمل‘ ہر حرکت کا مظاہرہ مخصوص آداب‘ نفاست اور ثقافتی وضع سے ہونا چاہیے۔ ایک ایسی معاشرت میں کہ جس کے اندر معاشی طور پر روپے پیسے کی قلت کا مسئلہ نہ تھا۔ امرا کے پاس وافر ذرائع موجود تھے۔ حصول زر آسان تھا‘ وقت موجود تھا اور تہذیبی نفاستوں کا ذوق تھا‘ اس لیے امرا اور ان سے منسلک تمام گروہ تہذیب کو سنوارنے میں مصروف رہتے تھے۔ تہذیب میں ایک نہایت اہم چیز زبان ہے‘ جو کسی تہذیب کے جوہر کی پہچان بھی ہے۔ زبان ہی سے تہذیبی اسالیب کا اظہار ہوتا ہے اور کسی تہذیب کے تخلیقی باطن کا سراغ ملتا ہے۔ اس لیے لکھنؤ میں تہذیبی زندگی کو ترقی دیتے ہوئے‘ زبان کی ترقی پر بھی خصوصی توجہ صرف کی گئی۔ اس خطے کے زبان دان مقامی زبان کو اپنی تہذیب و ثقافت کے ارتقائی مقام تک لے جانے کے لیے کوشاں تھے۔ اس لسانی کوشش کی عملی شکل ناسخ کی لسانی تحریک میں دیکھی جاسکتی ہے۔ جہاں تہذیبی مزاج سے متصادم تمام الفاظ‘ محاورے‘ وغیرہ تیزی کے ساتھ زبان سے خارج کر دیے گئے تھے۔ ناسخ اس کے علاوہ اور سلسلہ آتش سے زبان و بیان کا ایک جداگانہ طرز پیدا ہوا۔ یہی وہ طرز ہے جس پر اہل لکھنؤ نازاں تھے اور یہ طرز مستقبل میں غالب اور شیفتہ جیسے شعرا کو متاثر کرنے والا تھا۔

۱۸۲۴ء میں سرور کانپور میں تھا۔ لکھنؤ کے تخت پر غازی الدین حیدر کی حکومت تھی۔ ادب کی دنیا میں ناسخ کی لسانی تحریک زوروں پر تھی۔ شعری زبان پرانے لسانی رنگ سے دور ہٹنے کی سعی کر رہی تھی اور اس پر قاری

رنگ و آہنگ سنجیدگی سے مسلط ہو چکا تھا۔ اصلاح زبان کے نام سے ایک نئی لسانی تشکیل کا عمل جاری تھا جس میں محاورہ اور روزمرہ لکھنو کے تہذیبی مزاج کے تابع ہوتا جا رہا تھا اور یوں لکھنو کے ادیب اپنی زبان اور اسلوب کو برتر خیال کرنے لگے تھے۔

سرور نے ۱۸۲۳ء میں جب ”فسانہ عجائب“ کا اولیس متن تیار کیا تو اس کے عقب میں لکھنو کی تہذیب و معاشرت اور زبان و ادب کے مندرجہ بالا محرکات کام کر رہے تھے۔ اس نے اپنے سامنے بچپن سے جوانی تک جو تہذیبی عمل دیکھا تھا اس کے مظاہر اس کے لاشعور میں موجود تھے۔ ”فسانہ عجائب“ کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں ان ہی حوالوں سے اس داستان کو پرکھنا چاہیے۔ اس پس منظر کے ساتھ ذرا آگے چلیں تو یہ بات اچھی طرح سمجھ میں آسکتی ہے کہ سرور نے اپنی داستان میں زبان و بیان پر اتنا زور کیوں دیا تھا اور ایک خاص تہذیبی اسلوب کی ساخت میں اس نے اتنی توجہ کیوں صرف کی تھی۔

یہ کہا گیا ہے کہ لکھنو کے شعری اسلوب کی پہچان، انفرادیت اور دہلی سے جدا کرنے والی صفات اور رجحانات کی تکمیل ناسخ کے ہاتھوں ہوئی تھی۔^۲ اسی طرح سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو نثر کے اس منفرد وجود کی ساخت کہ جو دلی کے مقابلے میں اپنی ادبی شناخت کا اعلان کرتا تھا وہ سرور کی تخلیقی کاوش کا نتیجہ تھا۔

”فسانہ عجائب“ کے منفرد ادبی وجود کی بہتر تفہیم کے لیے غازی الدین حیدر کے دور میں وقوع پذیر ہونے والی ایک انقلابی تبدیلی کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ ریاست اودھ کی خواہش اور کمپنی کی ترغیب اور تعاون سے اودھ کا نواب وزیر غازی الدین حیدر اکتوبر ۱۸۱۹ء میں ابوالمظفر معز الدین شاہ زمن غازی الدین حیدر کے لقب سے اودھ کے بادشاہ بن گئے تھے۔^۳ بادشاہت کے اس باضابطہ اعلان کے بعد دلی کے مقابلے میں اودھ نے اپنی جداگانہ شناخت کا اظہار کر دیا تھا۔ اودھ کی جداگانہ شناخت ایک طرف سیاست میں ظاہر ہوئی تو دوسری طرف تہذیب و ثقافت اور ادب میں بھی اس کا مظاہرہ کیا جانے لگا۔ چنانچہ ۱۸۲۳ء میں جب سرور نے ”فسانہ عجائب“ تصنیف کی تو شعوری طور پر ادب میں لکھنو کی منفرد شناخت کا اقرار کیا۔ غازی الدین حیدر کے اعلان بادشاہت کے پانچ برس بعد تصنیف ہونے والی یہ کتاب ادب کی دنیا میں بھی لکھنو کی بادشاہت کا اعلان نامہ بن گئی۔ دلی کی بادشاہت اور ادب کی کلی طور پر تفحیک کرتے ہوئے سرور نے یہ طنزیہ بیان جاری کیا:

”جو گفتگو لکھنو میں کو بہ کو ہے کسی نے بھی سنی ہو سنائے۔ لکھی دیکھی ہو“

دکھائے۔ عہد دولت بابر شاہ سے تا سلطنت اکبر مانی کہ مثل مشہور ہے نہ چو لہے آگ نہ گھڑے میں پانی دہلی کی آبادی ویران تھی خلقت مضطرب حیراں تھی۔ سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے لہجے اردوے معلیٰ کی فصاحت تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی نہ اب تک وہاں ہے۔“^۵

اب مسئلہ واضح ہو جاتا ہے کہ ”فسانہ عجائب“ کی زبان عہد ناسخ کی لسانی تحریک کے زیر اثر تھی اور سرور لکھنو کے امرا اور ادیبوں کی طرح تہذیبی اور لسانی برتری کے جنون میں مبتلا تھا۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ”فسانہ عجائب“ کا

اسلوب ”باغ و بہار“ کے رد عمل کا نتیجہ تھا۔ یہ اسلوب کاوہ ردِ دعویٰ (Antithesis) تھا جسے سرور نے شعوری طور پر پیش کر کے لکھنو کی لسانی انفرادیت کے ساتھ ساتھ اردو کے مفرس اسلوب کی تجدید کر دی تھی۔ مرصع کاری، اوق پسندی اور شعری زبان کاوہ اسلوب جو ”باغ و بہار“ کی اشاعت (۱۸۰۳ء) کے بعد پسماندہ اور کاراز رفتہ نظر آتا تھا۔ سرور نے اپنی انشا پردازی کے زور میں اس اسلوب کی تجدید کی تھی اور انیسویں صدی کے رابع اول میں ایک بار پھر اسے شہرت و مقبولیت عطا کر دی تھی۔ اگرچہ یہ سب کچھ مرصع کاری کے اسلوب کو آکسیجن دینے کے مترادف تھا مگر اس میں شک نہیں کہ اودھ کے مخصوص تہذیبی خطے میں فسانہ عجائب کا اسلوب بے حد پسند کیا گیا۔ واقعہ یہ اس دور کے لکھنو کی تہذیب کا ایک برتر ادبی کارنامہ تھا اور اس کارنامے کی گونج آج بھی ادبی تاریخ کے اوراق پر سنائی دیتی ہے۔

ادبی تاریخ کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ بات عیاں ہو گی کہ ”فسانہ عجائب“ لکھنو سکول والوں کی طرف سے ایک جواب تھا۔ اردو غزل میں جرأت، آتش اور ناسخ دلی کی غزل کا جواب دے چکے تھے۔ انیسویں صدی کے رابع اول سے قبل ہی لکھنو سکول کے منفرد نقوش واضح ہو چکے تھے۔ زبان، مواد اور اسلوب میں فرق پیدا ہو چکا تھا۔ لکھنو کی شاعری اپنی جداگانہ شناخت کا عمل پورا کر کے اپنی انفرادیت کا رنگ قائم کر چکی تھی۔ مگر انیسویں صدی کی ابتدا میں کلکتہ میں ایک ایسا واقعہ ہوا تھا کہ جس نے لکھنو سکول کے لیے ایک نیا چیلنج پیش کر دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۳ء میں ”باغ و بہار“ کی اشاعت ہوئی اور یہ داستان بہت جلد دلی کے نثری اسلوب کی نمائندہ کتاب تسلیم کر لی گئی۔ داستانی انداز بیان اور اسلوب کی سلاست و شکستگی اور تہذیبی مرقعوں کی پیش کش سے باغ و بہار مقبولیت کے سب سے اونچے گراف پر جا پہنچی۔ پیش لفظ میں میرامن نے اپنی زبان کی فصاحت ثابت کرنے کے لیے کہا تھا کہ وہ دلی کا روڑہ ہے اور یہ دلی کی عام زبان ہے۔ ”باغ و بہار“ کے مقابلے میں اس وقت لکھنو سکول کے پاس کوئی جواب نہ تھا۔ صورت حال یہ تھی کہ اہل لکھنو جو اپنی تہذیبی برتری پر نازاں تھے، انہیں نثری میدان میں اپنی سبکی محسوس ہو رہی تھی، چنانچہ ”فسانہ عجائب“ اسی ادبی پس منظر میں لکھی جانے والی کتاب تھی۔ کتاب کے ابتدائیہ میں سرور نے کسی تکلف کے بغیر ”باغ و بہار“ اور اس کے فنی محاسن کی تضحیک کی تھی اور اس کے مقابلے میں ایک نئی کتاب لکھنے کا عزم ظاہر کیا تھا۔ یہ نئی کتاب یعنی ”فسانہ عجائب“، باغ و بہار کا ردِ دعویٰ (Antithesis) تھا۔ ”فسانہ عجائب“ واضح طور پر رد عمل میں لکھی جانے والی کتاب ہے۔

”فسانہ عجائب“ نے لکھنو اور دلی کے داستانی اسلوب کے درمیان واضح طور پر ایک حد فاصل کھینچ دی تھی۔ دونوں اسالیب اپنی مخصوص لسانی انفرادیت اور طرز احساس کی جداگانہ روایت کے طور پر ایک دوسرے کے بالقابل کھڑے رہے۔ تا آن کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ”فسانہ عجائب“ کا اسلوب اپنی جاگیر داری روایت کے تکلفات اور دقت پسندی کے باعث تاریخ کے دھارے میں پھنچ گیا۔ تاریخ کی حرکت میں یہ اسلوب خود بخود پس ماندہ ہو گیا مگر باغ و بہار کے اسلوب کی سادگی اور سلاست نے آنے والے زمانوں میں اسے متحرک رکھا اور یہی اسلوب بعد ازاں غالب کی نثر میں نمودار ہوا اور انیسویں صدی کے ناول پر اس کا سایہ ظاہر ہوا۔

غیر مسعود کی رائے میں ”فسانہ عجائب“ کی زبان دو حصوں میں تقسیم کی جاسکتی ہے:
 ”ایک قسم تو وہی ہے جس کا سرور نے دعویٰ کیا ہے، یعنی سلیس اور بامحاورہ زبان۔
 مجموعی حیثیت سے یہی ”فسانہ عجائب“ کی اصل زبان ہے۔ مگر دوسری طرف وہ پیچیدہ اور
 گراں بار زبان بھی ہے جسے سمجھنے کے لیے خواہ قاری کو فرنگی محل کی گلیوں کی خاک نہ چھاننا
 پڑے لیکن دماغ پر اچھا خاصہ اور ضرور ڈالنا پڑتا ہے!“

کیا ”فسانہ عجائب“ کی اصل زبان سلیس اور بامحاورہ زبان ہے؟ یا ”فسانہ عجائب“ کی اصل زبان گراں بار
 اور مغلط ہے؟ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ داستان میں دونوں قسم کی زبانیں بہ یک وقت چلتی ہیں۔ آخر ایسا کیوں
 ہے؟ اب اصل زبان کون سی ہے؟ ہمارے خیال میں سرور کی توجہ کا مرکز اسلوب پرستی کا رجحان بن چکا تھا۔ چنانچہ
 آج بھی ”فسانہ عجائب“ کا نام لیتے ہی ہمارا خیال فوراً اس داستان کے گراں بار اور ثولیدہ اسلوب کی طرف خود بہ خود
 جاتا ہے اور ”فسانہ عجائب“ کی اصل شناخت یہی ثولیدہ اسلوب ہے۔ سرور کا آسان اور سلیس اسلوب ثانوی حیثیت
 رکھتا ہے۔ اولیت اول الذکر اسلوب ہی کو حاصل ہے۔

”فسانہ عجائب“ پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ سرور کے لاشعور میں اسلوب کا کوئی مسئلہ یا
 الجھاؤ ضرور موجود تھا۔ اس نے احساس برتری میں جتلا ہو کر ”باغ و بہار“ کے اسلوب پر طنزیہ رویہ اختیار کر کے
 تنقید کی تھی:

”اگرچہ اس ہیچ میرز کو یہ یاد نہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے یا اس فسانے کو بہ
 نظر ثاری کسی کو سنائے۔ اگر شاہ جہاں آباد کے مسکن اہل زبان، کبھی بیت السلطنت ہندوستان
 تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیل لا حاصل ہوتی، تو شاید
 اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا میرامن صاحب نے قصہ چار درویش کا ”باغ و بہار“
 نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیرا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن، حصے میں یہ زبان آئی ہے، مگر
 بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منہ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے
 روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان
 کا خام ہوتا ہے۔ مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے۔ کالموں کو
 بیہودہ گوئی سے انکار بلکہ تنگ و عار ہے۔ مشک آنت کہ خود بوید، نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی
 مثل سننے میں آئی کہ: اپنے منہ سے دھنباؤں۔“ لیکن تحریر اس کی ایقائے تقریر ہے۔ قصہ یہ
 دل چسپ ہے، بے نظیر ہے۔“

سرور کا مندرجہ بالا بیان اس بات کی غمازی کر رہا ہے کہ وہ میرامن کے اسلوب سے بری طرح چڑا ہوا
 ہے۔ ”باغ و بہار“ کی شہرت اور عام مقبولیت کو شاید وہ حسد کی نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ وہ میرامن کی ”باغ و بہار“ کے
 مقابلے میں تحسین کی ”نوتر مزمر“ کو ترجیح اور فوقیت دیتا ہے۔ اس رائے سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی

شناخت ”نو طرزِ مرصع“ ہی کے اسلوب سے کرتا ہے۔ سرور کا الجھاؤ اس بات سے بھی شروع ہوتا ہے کہ اس نے اپنے احباب سے سلیس اور بامحاورہ زبان لکھنے کا اقرار کیا تھا۔ لہذا ”فسانہ عجائب“ میں جہاں جہاں سلاست اور روانی کے نمونے ملتے ہیں وہ شاید اسی اقرار کا نتیجہ ہیں لیکن اس مسئلہ کی ایک اور سطح بھی ہے اگر سرور صرف سلیس، بامحاورہ اور رواں دواں زبان لکھ دیتا تو میرامن کے مقابلہ میں اس کی انفرادیت کیوں قائم ہوتی؟ وہ اپنے آپ کو میرامن کے مقابلہ میں ایک برتر ادیب کیسے ثابت کرتا؟ شاید اسی لیے وہ منفرد وجد اگانہ شناخت قائم کرنے کے لیے سلیس زبان لکھتے لکھتے ایک دم گراں بار اسلوب اختیار کر لیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ شعوری سطح پر میرامن کے اسلوب سے انحراف کی حکمت عملی اختیار کیے ہوئے ہے۔ وہ ایک محدود حد تک سلیس زبان لکھتا ہے مگر یک دم دقیق زبان برتنے لگتا ہے۔ یہ سارا شعوری عمل ایک مختلف و منفرد اسلوب کی نمائش قائم کرنے کے لیے ہے۔ یوں سرور کا اسلوب ایک اعتبار سے ”باغ و بہار“ کے اسلوب کی ضد نظر آنے لگتا ہے۔ اس طرح ”فسانہ عجائب“ کی انفرادیت تو قائم ہو گئی مگر امین کے مقابلے میں ایک زوال یافتہ اسلوب اختیار کر کے ادبی تاریخ کی حرکت میں وہ ایک ست قدم اور در ماندہ نثر نگار معلوم ہوتا ہے۔ میرامن کے بارے میں سرور نے جو رائے قائم کی تھی اس کا تجزیہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں یہ کہتے ہیں کہ سرور نے زبان اور بیان کے اس بامحاورہ اور سادہ و صاف انداز کو غیر معیاری ٹھہرایا ہے جسے میرامن سے اور ان کے واسطے سے دہلی سے نسبت حاصل ہو گئی تھی اور ”باغ و بہار“ جس کا مظہر تھی اس طرح سرور نے دہلی، میرامن اور ”باغ و بہار“ پر خط تنبیخ کھینچ دیا ہے۔ سرور کا بین السطور مطلب یہ تھا کہ اب اردو زبان کا معیاری انداز اسلوب وہی ہے جو اس کتاب میں ہے۔^۸

”باغ و بہار“ کے آہنگ میں سادگی، انکسار اور درویشانہ طرز احساس ملتا ہے۔ اس میں مکمل طور پر سادگی کی ایک لے سنائی دیتی ہے۔ جس کا تعلق دلی کی صوفیانہ روایت کے طویل سلسلے سے تھا۔ اس کے برعکس ”فسانہ عجائب“ میں رنگینی، شان و شوکت، تصنع اور تکلفات کی لے سنائی دیتی ہے۔ اودھ کے پر نشاط معاشرے سے ابھرنے والی معاشی خوش حالی، آسودگی، تمناؤں کی شاد کامی، جنسی ترفیع اور تہذیبی راحتوں کے ازدحام اس بکتاب کے عقب میں موجود ہیں۔ ”باغ و بہار“ اور ”فسانہ عجائب“ دو مختلف تہذیبی آہنگ پیش کرتی ہیں۔

”باغ و بہار“ عام لوگوں کی زبان میں لکھی گئی داستان ہے جب کہ ”فسانہ عجائب“ خواص کی زبان میں ہے۔ یہ لکھنو کے بالائی طبقات کی زبان ہے جو تکلفات اور تصنعات سے مرصع ہے۔ یہ اس عہد کے خواص کی تہذیبی زبان تھی جس میں ہر بات تکلف اور آرائش کی زبان میں پیش کرتے تھے تاکہ بولنے والے کی زبان دانی اور علم کا اظہار ہو سکے۔ اس دور میں زبان کسی بھی فرد کے تہذیبی معیارات کی شناخت بن چکی تھی۔ اسی خیال کے پیش نظر سرور نے خواص کی زبان برتی ہے اور خود اپنے باکمال ہونے کا ثبوت بھی دیا ہے۔

”فسانہ عجائب“ کے ادق اور مفرس اسلوب میں جو چیز سرور پیدا کرنے میں ناکام رہا ہے وہ تاثر خیزی ہے اور تاثر خیزی کے کامیاب عمل کے بغیر کوئی بھی داستان پڑھے جانے کے لائق نہیں رہتی ہے۔ سرور کے نزدیک تاثر خیزی کے معیارات اس کے اپنے عہد کے حوالے سے مرتب ہوئے ہیں اس لیے طبقہ خواص کے لیے لکھی جانے

والی یہ داستان اپنے مخصوص سامعین پر اثر انداز ہوتی ہوگی اور وہ اس سے حظ اٹھاتے ہوں گے مگر گزشتہ ڈیڑھ صدی سے اردو نثر کے اسالیب میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں ان کے باعث معیارات بدل گئے ہیں اب ”فسانہ عجائب“ داستان کے اعتبار سے تاثر خیز نظر نہیں آتی ہے۔ سرور کا پر تکلف ’پر آرائش‘ مبالغہ آمیز اور بھاری بھر کم اسلوب اسے تاثر انگیزی کے سحر سے محروم کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”فسانہ عجائب“ کے سامعین کا گراف ۱۸۵۷ء کے بعد سے تیزی کے ساتھ گر گیا ہے اور ہمارے اس دور میں پستی میں چلا گیا ہے۔ یہ کتاب اب صرف اہل علم کے مطالعات میں شامل ہے۔ ”باغ و بہار“ کی طرح اس کے سامعین میں اضافہ نہیں ہوا ہے اور عام پڑھا لکھا قاری آج بھی ”باغ و بہار“ ہی شوق سے پڑھتا ہے۔

میرامن کی ”باغ و بہار“ تاریخ کے سفر میں مسلسل حرکت کر رہی ہے۔ اس کی اشاعت کو دو صدیاں ہونے والی ہیں۔ ان دو صدیوں کے ادبی افاق پر یہ کتاب مسلسل موجود رہی ہے۔ اس کتاب کی زمانی حرکت اس کے اسلوب، تہذیبی رنگ اور داستان کی تاثر انگیزی میں ہے۔ ”باغ و بہار“ اپنے عہد میں اتنی مقبول نہ تھی کہ جتنی مقبولیت اسے اکیسویں صدی کے آغاز میں بھی حاصل ہے۔ جب کہ ”فسانہ عجائب“ تاریخ کے صفحات پر بھی ہوئی ایک دستاویز ہے جو کاغذی پھولوں کی طرح خوب صورت معلوم ہوتی ہے مگر داستان گوئی کے ذائقے سے عاری ہے۔

”فسانہ عجائب“ یہ طور داستان لکھی گئی ہے مگر اس میں داستان کا عنصر ہی کم زور ہے۔ داستان گو کی تمام توجہ کا مرکز داستانیت ہی پر ہوتی ہے اس کے قاری یا سامع اسی خوبی کے باعث اس میں گم ہوتے ہیں۔

داستانیت کے سلسلوں کو سرور کا بھاری بھر کم اور پر تکلف اسلوب برباد کر دیتا ہے۔ لفافے کا لامتناہی چکر اور اشعار کا انبار قاری کے کندھوں پر بوجھ بن جاتا ہے۔ غزلوں کی غزلیں نمودار ہوتی جاتی ہیں۔ سرور ہے کہ تھکتا ہی نہیں مگر اس کا قاری جو داستان پڑھنا چاہتا ہے اس بوجھ سے پریشان خاطر ہوتا جاتا ہے۔

جس طرح شاعری میں شعوری کوشش سے شعر کی روح فنا ہو جاتی ہے اسی طرح سے داستان نویس کی شعوری کوشش بھی داستان کو بے لطف بنا دیتی ہے جہاں جہاں داستان نویس کی شخصیت داستان پر غالب آتی ہے ہاں داستان کم زور پڑ جاتی ہے اسی لیے کلیم الدین احمد نے یہ کہا تھا:

”کام یاب داستان گوئی کا ایک اہم گریہ ہے کہ داستان گو اپنی شخصیت کو ہمیشہ پس پردہ رکھے، کم سے کم اس کی بے جان نمائش سے پرہیز کرے۔ داستان اسی وقت کام یاب ہو سکتی ہے جب سامعین اس کی لطافت میں ایسے کھو جائیں کہ انہیں دنیا و مافیہا کی خبر نہ رہے اور وہ ہمہ تن گوش ہو جائیں۔ اس محویت کے عالم میں داستان گو کی شخصیت کی نمائش ایک گناہ ہے۔ ایسے عالم میں علم و دانش کے بے موقع اظہار سے جادو ٹوٹ جاتا ہے۔“^۹

اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں جہاں ”فسانہ عجائب“ میں داستان کا جادو جاگتا ہے وہاں یہ جادو سرور کے اعرانہ مظاہروں سے خود بہ خود ٹوٹ جاتا ہے۔ داستان کا رنگ ایک دم بگڑتا ہے اور قاری صفحہ پہ صفحہ بدلتا جاتا ہے۔ ”فسانہ عجائب“ کے جملہ مسائل سرور کی حد درجہ اسلوب پرستی کا نتیجہ ہیں۔ سرور نے داستانیت کے ہنر

سے گریز کر کے کس طرح اسلوب پرستی کے جوش میں "فسانہ عجائب" کو مجروح کیا ہے، آئیے ہم اس کی ایک مثال پیش کرتے ہیں۔ موقع یہ ہے کہ انجمن آرا کو ایک ساحر کی قید سے نجات دلوانے کے بعد اس کی شادی جان عالم سے کر دی جاتی ہے۔ بادشاہ ان کو ایک پر سرور زندگی گزارنے کے لیے تمام اسباب عیش مہیا کر دیتا ہے:

"بعد رسم چوتھی چالے کے: لب دریا ایک باغ بہت تکلف کا، نشاط افزانام، بادشاہ نے رہنے کو عنایت کیا۔ اگر اس باغ کی تعریف رقم کروں، شاخ زنبق و زمرس کی ٹہنی کو لاکھ بار قلم کروں۔ اِلا، خضر کی حیات، رضواں کا ثبات درکار ہے؛ نہیں تو ناتمام رہے، لکھنا بے کار ہے۔ سو بار خزاں جائے، بہار آئے: ایک پٹری کی روش صفا تحریر نہ ہو سکے، خامہ مانی پھسل جائے۔ رشک گلزار جٹاں، ایک تختہ فردوس سا کئی کوس کا باغ بے پایاں۔ برگ و بار، گل اس کے جور خزاں سے آزاد بالکل۔ نہ بلبل پر ستم باغباں، نہ خوف یاد: عجائب غرائب چھپے، نئے رنگ ڈھنگ کے ترانے یاد۔ جتنے دنیا کے میوے ہیں، تروتازہ ہمیشہ تیار۔ سرسبز پتے، خوش رنگ پھول، پھل مزے دار۔ گل تکلیف خار سے بری۔ جہان کی نعمت ہر تختے میں بھری۔ روش کی پٹریوں پر مہندی کی نٹیاں کتری ہوئی برابر۔ چمن میں وہ وہ درخت پھلے پھولے، جسے دیکھ کر انسان کی عقل بھولے۔ پھولوں کی بوے خوش سے دل و دماغ طاقت پائے۔ جو پھل نظر سے گزرے، بار خاطر نہ ہو: ذائقہ زبان پر، منہ میں پانی بھر آئے۔

نہریں ہزار در ہزار، پراز آبشار۔ گرد چرند و پرند خوب صورت، قطع دار۔ باغبانیاں پری زاد، حوروش، کم سن، مہر لقا۔ بچے جواہر نگار ہاتھوں میں۔ ہر ایک آفت کا پرکالہ، دل ربا، مہ سیمہ۔ کنویں پختہ، جلاؤ چرخ، رے سے کلاہتوں کے۔ ڈول وہ کہ عقل دیکھ کر ڈانواں ڈول ہو۔ چرے پر نزاکت برے۔ نعل کے بدلے نیل گائے کی جوڑیاں۔ آہو، جن کے رو بہ رو چہ کارہ، باغبانیاں مہ پارہ۔ زرافت کے لہنگے قیمت کے مہنگے۔ شبنم کے نفیس دوپٹے مفرق۔ مسالے کی کرتی، انگلیا۔ چھڑے پاؤں میں: طلائی، دا چھڑے۔ کان کی لو میں ہیرے کی بجلی: برق دم، سب کی آنکھ جس پر پڑے۔ کوئی ڈول کو سنبھال پٹا، خیال گاتی۔ کوئی شعر بر جستہ یا مہندی کا دوا اس میں ملاتی، چھیڑ چھاڑ میں چٹکی لے کے اچھل جاتی۔

ایسے باغ پر بہار میں جان عالم اور انجمن آرا ہاتھ میں ہاتھ، پریوں کا اکھاڑا ساتھ، دین و دنیا فراموش، ہر دم نوشا نوش، با عیش و نشاط اوقات بسر کرنے لگا۔"

اس طویل بیان کو دیکھیے جو لفظی مظاہرے اور اسلوب پرستی کے سبب سے کتنا بوجھل ہو گیا ہے اور اسی سبب سے داستان کا ربط بھی منقطع ہو جاتا ہے۔ اگر یہ حصہ میرامن کو تدوین کے لیے دے دیا جاتا تو وہ پہلے پیرا گراف کی صرف دو سطور برقرار رکھتا:

"بعد رسم چوتھی چالے کے 'لب دریا ایک باغ بہت تکلف کا' نشاط افزانام، بادشاہ

نے رہنے کو عنایت کیا۔“

اس کے پہلے اور دوسرے پیرا گراف کو نظر انداز کر کے وہ براہ راست تیسرے پیرا گراف سے مندرجہ بالا حصے کو جوڑ دیتے:

”ایسے باغ پر بہار میں جان عالم اور انجمن آرا ہاتھ میں ہاتھ۔ پریوں کا اکھاڑا

ساتھ..... ہر دم نوشا نوش، بایش و نشاط اوقات بسر کرنے لگا.....“

میرامن داستان کا ہنر شناس تھا جب کہ سرور کے ہنر پر اسلوب پرستی کا از بس غلبہ ہے اور اسی غلبے کے سبب سے ”فسانہ عجائب“ داستان کے اعتبار سے فن کے تقاضے کو پورا کرنے میں ناکام ہے۔

سرور داستان کا بیانیہ قرینہ اختیار کرنے سے بالعموم گریز کرتا ہے۔ جب کہ داستان کا بیانیہ انداز ہی قصے کی دل چسپی کو برقرار رکھتے ہوئے اسے آگے بڑھاتا ہے جیسا کہ ہم ”باغ و بہار“ میں قدم قدم پر اس اسلوب کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ سرور کا تعلق نثر کے اس دبستان سے تھا جو تشبیہات، استعارات اور تمثالوں کے بہ کثرت استعمال سے صفحات کو بھر تو دیتے ہیں مگر ان صفحات میں معنی و مفہوم کو تلاش کریں تو لفظوں کی گرداڑی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ سرور کے ہاں بھی یہی معاملہ ہے۔ ان کا قاری چند صفحات ہی میں لفاظی کی گرد سے اٹ کر داستان میں لطف کھونے لگتا ہے۔ اس طرح وہ اسلوب جس پر سرور نازاں تھا اس کی غیر مقبولیت کا باعث بن جاتا ہے۔ یہ قول ڈاکٹر سہیل بخاری یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ جو سرور کا سب سے بڑا کمال سمجھا جاتا ہے وہی ان کا سب سے بڑا نقص ہے۔ ان کی زبان فصیح اور تکلف کے باعث اس قدر بوجھل ہو گئی ہے کہ پڑھنے والے کا جی اکتانے لگتا ہے۔“

سرور پر شعری اسالیب کا از بس اثر ہے۔ وہ اپنے بیانیہ کو آگے بڑھانے کے لیے قدم قدم پر تمثالوں کا سہارا لیتا ہے۔ مشابہتیں تلاش کرتا ہے۔ وہ تمثالوں کو مشابہتوں کے بغیر دکھانے کا عادی نہیں۔ بالخصوص جب وہ روایتی انشا پردازی کے زیر اثر ہوتا ہے تو یہ عمل شدت سے بڑھ جاتا ہے۔ تمثالیں اس کے سامنے مشابہتوں میں ڈھلتی چلی جاتی ہیں۔ اس طرح ہم بہت سی شاعرانہ تمثالوں کو تو دیکھ سکتے ہیں مگر سرور جس طرح منظر کو بنانا چاہتا ہے وہ دھندلا جاتا ہے، چوں کہ وہ شعری اسالیب کا اسیر ہے اس لیے اس نے غزل کی زبان کو نثر میں کثرت سے استعمال کیا ہے۔

”آب وہاں گو ہر نایاب تھا۔ خضر تک اس دشت میں لا علاج، پانی کا محتاج تھا۔ زبان

میں کانٹے پڑے۔ ریت کی گرمی سے تلوے جلتے تھے۔ دو گام قدم نہ چلتے تھے۔ لوں کا شعلہ یہ سرگرم آزار جگر سوخکاں تھا کہ پرندے پتوں میں منہ چھپاتے تھے۔ کوسوں ورنڈے نظر نہ آتے تھے۔ دشت، کورہ، آہنگراں تھا۔ ہر طرف شعلہ، جوالہ دواں تھا۔ ریگ، صحرا، کیفیت دریا دکھاتی تھی، پیاسوں کی دوڑ دھوپ میں جان جاتی تھی۔ صدائے زانغ وزغن سے سناٹا، دھوپ کا تڑاٹا۔ دشت کا پتھر پیٹنے سے انگار تھا۔ جانور ہر ایک پیاس کا مارا تھا۔ وہ تابش شمس جس سے ہرن کالا ہو، مذکور سے زبان میں چھالا ہو۔ بادِ سموم سے وحشیوں کے منہ پر سیہ تاب تھا۔

لوں سے گاؤں میں کاجر کباب تھا۔ سیپوں نے گرمی کے مارے لب کھولے تھے۔ حباب دریا کی چھاتی میں پھپھولے تھے۔ ہر ذی حیات حرارت سے بے تاب تھا۔ سوانیزے پر آفتاب تھا۔ مچھلیاں پانی میں بھنتی تھیں، جل جل کر کنارے پر سر دھنتی تھیں۔ سلطان فلک جلتا تھا۔“

سرور اکثر اوقات جس عاشق کی تمثال بناتا ہے وہ غزل کی تہذیب کا عاشق معلوم ہوتا ہے جو غزل کے صحرا میں وحشت کے عالم میں سفر کر رہا ہے۔ یہ عاشق اپنی فردیت سے محروم ہے اور اس پر غزل کی امجری کا گہرا اثر ہے۔ کبھی کبھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کسی غزل کی نثر بنا دی گئی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

”چشم تر رنگ زرد دل میں درد۔ پاؤں کہیں رکھتا آبلہ پائی سے کہیں اور جا پڑتا۔ نہ راہ میں بستی نہ گاؤں۔ نہ میل نہ سنگ نشاں راہ کا سر نہ پاؤں۔ دل صفا منزل میں عزم در دل دار۔ آبلوں کو انس خار۔ سخت بدحواسی تھی۔ کانٹوں کی زبان تکووں کے خون کی پیاسی تھی۔ نہ کوچ کی طاقت نہ یار اے مقام۔“

سرور کا مسئلہ یہ ہے کہ اسے اس بات پر یقین نہیں آتا کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے اچھی طرح سے کہہ سکا ہے یا نہیں۔ کسی منظر، تصویر یا خیال کے بیان میں وہ تشبیہوں، تمثالوں، استعاروں اور صفات کا بے دریغ استعمال کرتا ہے۔ اسے شاید اس بات پر یقین ہی نہیں آتا کہ اس کا مدعا بیان ہوا ہے یا نہیں۔ وہ کسی کیفیت یا صورت حال سے متعلقہ تصورات کو طول دیتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح سے ساری صورت حال ٹولیدہ ہو جاتی ہے۔ اسے مناعی کہا جائے یا طول کلام یا سرور کے ذہن کی زرخیزی کہ کسی کیفیت کے بارے میں وہ تیزی سے بہت سے خیال پیش کیے جاتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر وہ کسی خیال یا تصور میں معنوی وحدت پیدا نہیں کر پاتا۔ وضاحت کے لیے ذرا وہ مقام دیکھیے جہاں ملکہ مہرنگار جب جان عالم کے عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے تو اس کی پریشانی احوال پوچھنے کے لیے سہیلیاں آتی ہیں اور وہ اپنی دلی کیفیات کا اظہار کچھ اس طرح سے کرتی ہے:

”پوچھتے کہ اے جی کی دشمن! ہمیں تو بتا دل کا حال کیا ہے؟ تو وہ کہتی: اور تو کچھ جانتی نہیں، پر یہ نقشہ ہے: ہاتھ پاؤں سناتے ہیں، خود بہ خود غش چلے آتے ہیں۔ دم سینے میں بند ہے، گھبراتا ہے، مکان کاٹے کھاتا ہے، باغ ویران، گل و بوٹا خار معلوم ہوتا ہے۔ گھر زنداں، بات کرنا بے کار معلوم ہوتا ہے۔ جان بے قرار ہے، بند بند ٹوٹتا ہے۔ دامن مبر دست استقلال سے چھوٹتا ہے۔ جنگل پسند ہے۔ ویرانے کا جی خواہش مند ہے۔ دشت کا سناٹا بھاتا ہے، بلبل کا نالہ دل دکھاتا ہے۔ خدا جانے کس کی جستجو ہے، دل کو مرغوب قمری کی کو کو ہے۔ تنہائی خوش آتی ہے، آدمیوں کی صورت سے طبیعت نفرت کھاتی ہے۔ سینہ جلتا ہے، دل کو کوئی مسوس کر رہا ہے۔ آنکھ ظاہر میں بند ہوئی جاتی ہے، مگر نیند مطلق نہیں آتی ہے۔ ہاتھ چاہتے ہیں سر دست چاک گریباں دیکھیں۔ پاؤں چل نکلے ہیں کہ بیاباں دیکھیں۔ تل

دمن کی مثنوی سے ربط ہے۔ لیلیٰ و مجنوں کا قصہ پڑھتی ہوں یہ کیا خطبہ ہے۔ دل کی تمنا ہے کہ بے قراری کر۔ آنکھیں اٹدی ہیں کہ اشک باری کر۔ جہاں کی بات سے کان پریشان ہوتے ہیں مگر جان عالم کا ذکر دل لگا کر سنتی ہوں۔ جو کوئی سمجھاتا ہے 'رونا چلا آتا ہے' سر دھنتی ہوں۔ ناکامی، مجھ خستہ و پریشاں کا کام ہے۔ آہ، مجھ بے سرو ساماں کا تکیہ کلام ہے۔ منہ کی رونق جاتی رہی 'زردی چھا گئی' بہار حسن پر خزاں آگئی۔ ہر دم لب پر آہ سرد، ایک دل ہے اور ہزار طرح کا درد ہے۔ جان جانے کا وسوسا نہیں، بزرگوں کا لحاظ و پاس نہیں۔ زیور طوق و سلاسل ہے، زیب و زینت سے بد مزگی حاصل ہے۔ دل و جگر میں گھاؤ ہے۔ بستر نرم خار خار ہے، ارے لوگو! یہ کیا آزار ہے! سب سے آنکھ جراتی ہوں، ہم صحبتوں سے شرماتی ہوں۔ اب صدے اٹھانے کا یار نہیں۔ بے موت اس بکھیرے سے چھٹکارا نہیں۔ عجیب حال ہے۔

”فسانہ عجائب“ میں ہم تسلسل کے ساتھ ایک ایسے لطیف آہنگ کی آواز سنتے رہتے ہیں جس میں شعریت کی لے کاری اول تا آخر جاری رہتی ہے۔ تہذیب کے رگ و پے میں بسا ہوا شعریت کا طرز احساس اس آہنگ میں بہت واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ لکھنؤ کے معاشرے میں شاعری زندگی کے دستور میں شامل تھی اور مجلسی زندگی کے آداب، اخلاقیات اور جمالیات کا تعین شعری شعور ہی کے حوالے سے کیا جاتا تھا۔ ”فسانہ عجائب“ سے پیدا ہونے والے آہنگ میں اسی معاشرتی رویے کا ارتعاش ملتا ہے۔

سرور لمبے لمبے جملوں کا تھکا دینے والا سلسلہ قائم کرتا ہے۔ کبھی کبھی ان جملوں کی ساخت اتنی طوالت اختیار کر جاتی ہے کہ قاری کا سانس پھولنے لگتا ہے۔ کسی ایک ہی خیال کو لے کر بڑھاتے چلے جانے کا طریقہ اسے بہت مرغوب ہے، لیکن اس میں خرابی یہ ہے کہ پیرا گراف معنوی اعتبار سے ڈھیلا ڈھالا نظر آتا ہے۔ ہمارے سامنے معنوی صفائی اور مفہوم کی شفافیت پیدا نہیں ہوتی۔ ہم ان لمبے جملوں کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ جاتے ہیں۔

سرور لفظوں کے صوتی بہاؤ میں لاشعوری طور پر بہہ جاتے ہیں۔ جہاں کوئی موثر صوت پیدا ہوئی سرور فی الفور اس کے بہاؤ میں ہم صوت، ہم آہنگ اصوات کے الفاظ بہانے لگتے ہیں۔ یہ ان کے مزاج کا بھی خاصہ ہے اور اس تہذیب کا بھی کہ جس میں وہ پروان چڑھے تھے اس تہذیب میں پروان چڑھنے والے لوگ لفظوں کے صوتی بہاؤ کے رسیا تھے۔ لفظ، اشیا اور خیال کو وہ ہم آہنگ دیکھنے کا مزاج رکھتے تھے کہ اس سے زندگی اور کائنات میں ہم آہنگی پیدا ہوتی تھی۔ سرور کی انتہائی موزوں طبیعت لفظی صوتیات کے بہاؤ میں بہنے کے لیے بے تاب رہتی تھی۔ وہ ذرا سے بھی صوتی آہنگ سے ہم صوت لفظوں کی رواں دواں تراکیب پیدا کر دینے پر قادر تھے۔

”سینے سے سینہ، لب سے لب، ہاتھ پاؤں، بلکہ جتنے اعضائے جسم ہیں، سب وصل تھے۔ مثل ہے: ایک جان دو قالب؛ وہ ایک جان ایک ہی قالب، غالب ہے کہ ہو گئے۔ استاد:

ایام وصل میں ہم لپٹے ہیں جیسے اس سے یوں وصلی کے بھی کاغذ چسپاں بہم نہ ہوں گے خواہش کو اضطراب، حیا مانع کار، شرم بر سر تکرار۔ دونوں کے دم چڑھ گئے تھے، انداز ہے بڑھ گئے تھے۔

دست بردی، ہاتھ پائی تھی، چوریاں تھیں۔ جنگ زرگری، گاؤ زوریاں تھیں۔ شہہ زاوی موقع پر ہاتھ نہ لگانے دیتی تھی۔ جب بے بس ہو جاتی تو چنگیاں لیتی تھی۔ گاہ کہتی تھی: اے صاحب! اتنا کوئی گھبراتا ہے! دیکھو تو کون آتا ہے! کبھی خود اٹھ کے دیکھتی بھالتی تھی، کوئی دم یوں نالتی تھی۔ آخر کار جب غمزہ و ناز کی نوبت بڑھ گئی، تھک کے ڈھب پر چڑھ گئی۔ غنچہ سر بستہ تمنائے دراز، بہ حرکت نسیم وصل شگفتہ و خنداں ہوا۔ درناستہ درج شہریاری، رشک عقیق یعنی، غیرت دہ لعل بد خشاں ہوا! جیسا پیر دہقاں، فردوسی سخن داں نے کہا ہے، شعر:

چناں برد و آورد و آورد و برد کہ دایہ ز حسرت پس پردہ مرد
رشک و حسرت سے جگر صدف چاک ہوا، قطرہ نیساں صدف میں گرا، دشمن کم بخت در پردہ ہلاک ہوا۔
تقاضاے سن، الہڑ پنے کے دن؛ سیر تو یہ ہوئی اس وقت دونوں ناتجربہ کار، بادۃ الفت کے سرشار کیا کیا گھبرائے،
ہزاروں طرح کے نئے نئے خیال آئے، کیفیت سب بھولی؛ جب دامن شب میں چادر پلنگ پر شفق صبح پھولی۔ غرض
کہ شرما کے استراحت فرمائی، دل بے تاب نے تسکین پائی۔“^{۱۴}

”فسانہ عجائب“ کے قصبے میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ اس کا پلاٹ پرانی داستانوں کے تال میل سے تیار کیا گیا ہے۔ سرور نے پلاٹ میں کسی تخلیقی اجج کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ اس نے پرانی داستانوں کے مختلف کرداروں اور کڑیوں کو جوڑ کر داستان کا پلاٹ تیار کیا ہے لہذا یہ استراحتی رنگ کا پلاٹ ہے۔ اس داستان کے ماخذات کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

”فسانہ عجائب“ تصنیف کرتے وقت سرور کی نظر میں تمام رائج الوقت قصبے تھے۔
انہوں نے خاص طور پر ”گلشنِ نو بہار“، ”بہارِ دانش“، ”پدماوت“ اور ”داستانِ امیر حمزہ“
سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔ غرض ”فسانہ عجائب“ کے اہم واقعات میں تبدیلی قالب کے سوا
کوئی ایسا خیال نہیں جو فرسودہ قصوں سے ممتاز ہو۔“^{۱۵}

ڈاکٹر سہیل بخاری نے یہ رائے دی ہے کہ ”فسانہ عجائب“ طبع زاد افسانہ نہیں ہے بلکہ ”بہارِ دانش“ کا مکمل چرہ ہے۔ اس کا صرف ایک واقعہ ”پدماوت“ سے لیا گیا ہے ورنہ مکمل پلاٹ ”بہارِ دانش“ کا ہے۔^{۱۶} ان کا تجزیہ یہ ہے کہ ”فسانہ عجائب“ اہم واقعات میں ”بہارِ دانش“ کا اور جزوی واقعات میں ”گلشنِ نو بہار“ کا چرہ ہے۔^{۱۷}
عزیز احمد ”فسانہ عجائب“ کے ماخذات میں بنیادی ماخذ ”پدماوت“ کو قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے قصبے پلاٹ اور کرداروں کی حد تک پدماوت سے اخذ و استفادے کی طرف توجہ دلائی ہے۔

”فسانہ عجائب“ کے کردار عام داستانوں کے ان کرداروں کی طرح ہیں کہ جن کی تخلیق داستان نویسی کے مشترکہ تخلیقی تجربے کی پیداوار ہوتی ہے۔ اس لیے یہ سب کردار کم و بیش یکساں خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کی ذات اپنی فردیت قائم نہیں کر پاتی۔ جیسے شہزادہ جانِ عالم اودھ کے ان شہزادوں کی طرح ہے جن کی ذات میں جہد آزمائی کا جوہر ختم ہو چکا تھا۔ جوائسٹ انڈیا کمپنی کی پناہ میں انفعالیات کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ حرکت و حرارت اور خطرات سے متصادم ہونے کی صلاحیت کھو چکے تھے۔ عیشِ کوشی اور نشاطِ جوئی ان کی زندگی کا

مطلح نظر بن چکا تھا۔ ہندوستان میں گیارہویں صدی سے سترہویں صدی کے آخر تک شہزادوں کا جو آر کی ٹائپ (Archetype) بنا تھا۔ اودھ کے شہزادے اس آر کی ٹائپ (Archetype) کا رو تھے۔ شہزادہ جان عالم اسی نوعیت کا ایک کردار ہے جو اپنے آر کی ٹائپ (Archetype) کی فعالیت اور قوت سے محروم ہے۔ ”فسانہ عجائب“ کا جان عالم وہ کردار ہے جسے داستانی مقاصد کے لیے رجب علی بیگ سرور کے قلم کا تحرک لیے پھرتا ہے۔ اس کی تمام جستجو اور جہد آزمائی صرف سرور کے قلم کا نتیجہ ہے البتہ اسے ایک بات کا اعزاز حاصل ہے کہ وہ لکھنؤ کا شہزادہ ضرور معلوم ہوتا ہے۔ لیکن داستان میں ایک ایسا موقع بھی آتا ہے جب وہ یہ بیان دیتا ہے:

”پریوں کے اکھاڑے میں گزر ہوا ایک مہ سیماکو اس جانب میلان ہوا پھر وہی عیش و نشاط کا سامان ہوا۔ بہت سے نیرنگ دکھائے ہر شب عجب دن آگے آئے اللہ الحمد کہ شیشہ عصمت سبک ہو س سے سالم رہا۔“

اس بیان کو دیکھ کر رشید حسن خاں یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ: ”کسی کے لیے یہ کہنا کہ اس کا شیشہ عصمت ہوا وہ س سے سالم رہا عجیب تر بات ہے۔“

لیکن اس سے زیادہ عجیب تر بات یہ ہے کہ عیش و نشاط کے سامان فراہم ہونے کے باوجود اودھ کے شہزادے کا شیشہ عصمت سالم رہا۔ جب کہ اودھ کے محلات شاہی میں شہزادوں کے شیشہ عصمت سے زیادہ نازک چیز کوئی تھی ہی نہیں۔

داستانی شہزادے کا مہمات پر جانے کا مطلب یہ ہے کہ وہ تکمیل ذات کے سفر پر روانہ ہوا ہے۔ شہزادہ کسی ایک استعارے یا استعاروں کی مہم جوئی میں ذات کو مکمل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سوالات اور اسرار سے لدے پھندے شہزادے مہم پر نکل کھڑے ہوتے ہیں جہاں ان کا وجود تباہ و برباد ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ ہر قسم کی بربادی کو دیکھ کر اپنے وجود اور عزم کی آزمائش کرتے ہیں۔ اس آزمائش کی کامیابی سے ان کی ذات تکمیل کا ایک مرحلہ طے کر لیتی ہے مگر مہماتی سلسلے اتنے پیچیدہ، دشوار اور خوف ناک ہوتے ہیں کہ بار بار ان کو ان سلسلوں کے جہنم سے گزرنا پڑتا ہے۔ جوں جوں وہ آگے بڑھتے ہیں ذات کی تکمیل کے اسباب مہیا ہوتے رہتے ہیں اور آخر کار ایک مقام ایسا آ جاتا ہے جہاں کسی ان دیکھی امداد سے تکمیل ذات کا آخری مرحلہ بھی پورا ہو جاتا ہے اور یوں ذات کی تکمیل ہو جاتی ہے اور شہزادہ واپسی کی منزل کی طرف مراجعت کر کے شادماں ہو جاتا ہے۔

شہزادہ جان عالم بھی اسی قسم کی داستانوں کا علامتی شہزادہ ہے۔ مگر اس کے کردار و اعمال کی ساری حرکات تصنع آمیز معلوم ہوتی ہیں۔ ہمیں کہیں بھی یقین نہیں آتا کہ وہ واقعتاً ایک شہزادہ ہے۔ یہ سب کچھ سرور کے زور بیان کا نتیجہ تھا کہ اسے اساطیری شہزادہ بنانے کی سعی کی گئی۔ اس کے باوجود سرور کو کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ سرور پر غزل کی تہذیب کا جو نہایت گہرا اثر ہے اس کا ایک نمونہ اس منظر میں بھی دیکھیے جہاں وہ شہزادہ جان عالم کے حسن کا سراپا بناتا ہے۔ اودھ کی تہذیب میں نسوانیت کے جو نمایاں رجحانات تھے ان کی نمود جان عالم کے سراپا میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اودھ کا یہ شہزادہ مردانہ حسن کی وجاہت نہیں رکھتا۔ اس کی شخصیت سے مردانگی کا

کوئی جوہر ظاہر نہیں ہوتا۔ وہ ایک بڑی مہم کے لیے نکلا ہے جو خطرات سے پر ہے۔ مگر اس کے جسم پر کوئی ہتھیار نظر نہیں آتا۔ ڈھال، تلوار، خنجر، تیر کمان، زرہ بکتر، کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کی پوری شخصیت میں شجاعت و دلیری کا کوئی پہلو دکھائی نہیں دیتا۔ آئیے غزل کے سراپا سے بنے ہوئے شہزادہ جانِ عالم سے ملیے:

”نشہ شباب سے چکنا چور ہے۔ خم ابرو، محرابِ حسیناں، سجدہ گاہ پر وہ نشیناں۔ چشمِ غزالی سرمہ آگیاں ہے۔ آہوے رم خوردہ کشور چیں ہے۔ چتون سے رمیدگی پیدا ہے۔ مست بے محبت ہے، سوادِ چشم پر حور سویدائے دل صدقے کیا چاہتی ہے۔ حلقہ چشم میں کتنے ہموار مردم دیدہ دھرے ہیں۔ صانعِ قدرت نے موتی کوٹ کوٹ کے بھرے ہیں۔ مژہ نکلی اس کماں ابرو کی دل میں دوسار ہونے کو لیس ہے۔ رشک لیلیٰ یہ غیرت قیس ہے۔ ناوک نگاہ سے سپر چرخ تک پناہ نہیں۔ کاکل مشکیں سے زلف سنبل کو پریشانی ہے۔ بو، باس سے فتن والوں کے ہوش خطا ہو جاتے ہیں، حیرانی ہے، عنبریں مویوں کو زندگی و بال ہے۔ بال بال پر پیچ و خم دار ہے۔ روئے تاباں بسانِ چشمہ حیواں ظلمت سے نمودار ہے۔ ہما اپنے پر و بال سے اس صاحبِ اقبال کا گس راں ہے۔ رخ تابندہ کی چمک سے نیرِ اعظم لرزاں ہے۔ لب گل برگ تر پر سبزے کی نمود ہے، یاد ہواں دھار مشتاقوں کے دل کا دود ہے۔ خندہ و نداں نما سے ہونٹ، لعل بد خشاں کارنگ مٹاتا ہے۔“^{۱۹}

”فسانہ عجائب“ کے باقی کردار بھی اپنے منفرد جوہر سے عاری ہیں۔ مہم کے رستے میں ملنے والی ساحرہ بدی کی علامت ہے جو جانِ عالم کی مہم جوئی میں حائل ہوتی ہے، مگر جانِ عالم اس سے بچ نکلتا ہے۔ ملکہ مہر نگار البتہ ایک بہتر کردار ہے۔ اس کردار میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت موجود ہے۔ انسانی جذبات و احساسات سے یہ کردار آباد ہے۔ ذاتی سوجھ بوجھ سے ملکہ مہر نگار داستان میں تحرک پیدا کرتی ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو داستان کے ارتقا کے ساتھ ساتھ خود بھی ارتقا پذیر نظر آتا ہے۔

سرور نے جس انداز سے ملکہ مہر نگار کے حسن کار و روایتی نقشہ بنایا ہے، اس سے غزل کی معروف روایتی محبوبہ برآمد ہوتی ہے۔ شعریت کے از بس غلبہ نے سرور کو مہر نگار کے حقیقی حسن کی انفرادیت کو بیان کرنے سے بھی محروم کر دیا ہے۔ دراصل سرور مثالیت کی جانب بے حد مائل ہے۔ وہ عام مناظر بنانے میں دل چسپی نہیں رکھتا۔ اس کا ذہن اسے ہمیشہ مثالیت کی جانب لے چلتا ہے۔ ملکہ مہر نگار کے حسن کو دکھانے میں بھی وہ مثالیت کے زیر اثر ہے اور یہاں وہ غزل کے مثالی حسن کے حوالوں سے ایک خوب صورت عورت کی تصویر بناتا ہے۔ اپنے کمالات دکھانے کے باوجود وہ اس حسن سے پیدا ہونے والی حیثیت نہیں دکھا پاتا بلکہ صفات، تشبیہات اور استعارات سے محض زور بیان کا مظاہرہ کرتا ہے:

”حوروش، غیرتِ سرور، خجالتِ دہ شمشاد، زریں کمر، نازک تن، سیم بر، چست و چالاک، کم سن، الزھ پنے کے دن، اچھلتی کودتی، مردانہ وار پیادہ، اور جوہر نگار ہوادار پر ایک آفتاب محشر سوار، گردِ پریوں کی قطار، تاجِ مرصع کج سر پر، لباسِ شاہانہ پر تکلف دربر، نیچے“

سلیمانی اس بلیقیس و ش کے ہاتھ میں 'سیماب و ش' بات بات میں 'سید کرنے کی گھات میں۔
اور بندوق چھتائی خاص لندن کی 'طائر خیال گرانے والی برابر رکھے! شکار کھیلتی 'سیر کرتی چلی
آتی ہے۔" ۲۰۰

ڈاکٹر محمد صادق مہرنگار کے علاوہ دیگر تمام کرداروں کو (Dummies) کہتے ہیں! ۲۱ انجمن آرا ایک بنانا یا
بندھا بندھایا کردار ہے جس میں کسی تبدیلی کا امکان نہیں ہے۔ وہ اودھ کی چنچل شہزادیوں کی طرح ہے۔ غرور و ناز
اور امارت کا نشہ اس کی رگ رگ میں موجود ہے۔ حیرت ہے کہ وہ جادوگر کی قید کے مظالم سے نجات دلوانے والے
شہزادے کی ممنون و تشکر ہونے سے بھی احتراز کرتی ہے۔

"فسانہ عجائب" کا صرف وہ حصہ زندہ نثر کا نمونہ ہے جس میں سلاست 'صفائی اور روانی ہے۔ یہ اسلوب
"باغ و بہار" کے بنیادی پیرائے کے قریب تر ہے۔ اس کے روزمرہ اور محاورے میں لکھنو کا رنگ نمایاں ہے۔ طرز
احساس کے قرینے بھی وہیں کے ہیں مگر سلاست میرامن جیسی ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو آج بھی زندہ معلوم
ہوتا ہے۔

یہ مطالعہ بہت دل چسپ اور پر لطف ہے کہ جہاں جہاں سرور لفاظی 'مرصع کاری اور لطیف و نازک
ترکیبوں کا استعمال کرتا ہے اس کے پاؤں زمین سے بلند ہو جاتے ہیں۔ وہ موہوم خیالات اور لفظی ژولیدگی میں گم
ہو کر معنویت کا ثمر پیدا کرنے سے قاصر رہتا ہے، مگر جہاں اس کے پاؤں زمین پر رہتے ہیں اور وہ متخیلہ کی پرواز سے
احتراز کرتا ہے تو وہاں اس کی نثر میں زمینی تجربے کا طرز احساس اسلوب کو تہذیبی اور سماجی تجربوں سے آباد کر دیتا
ہے۔ مقامی رنگ و آہنگ کی آمیزش سے اس کا اسلوب اظہار و ابلاغ کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔

مندرجہ بالا موقعوں پر وہ سلاست 'روانی اور سادگی کے بے مثل نمونے تخلیق کرنے میں کامیاب ہوتا
ہے۔ ایسے شستہ اور زندہ نمونوں کو دیکھ کر یہ یقین نہیں آتا کہ "فسانہ عجائب" کی ثقالت بھی اسی شخص کے قلم کا
نتیجہ ہے۔ دونوں اسالیب زمین آسمان کا فرق پیش کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے کوئی مسافر دشت و صحرا سے گزر
کر ایک پر نضا مقام پر آجاتا ہے جہاں ہوا کی روانی اور زمین کی شادابی اسے فرحت بخشی ہے۔ یہاں سرور چھوٹے
چھوٹے جملوں سے پر معنی باتیں سنانے لگتا ہے۔ ابلاغ کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا۔ ایسی جگہ اس نے تشبیہات اور
لفظی سے پرہیز کیا ہے۔ ہاں اس نے محاورے خوب استعمال کیے ہیں۔ جن سے اسلوب کی رونق بڑھتی ہے۔ انجمن
آرا کو جب جان عالم سے شادی کے لیے پوچھا جاتا ہے تو سرور اس مقام پر شہزادی کی نفسیاتی صورت حال اور تہذیبی
روایات و اقدار کو بڑی فن کاری سے بیان کرتے ہیں:

"انجمن آرا نے جواب نہ دیا، سر زانو پر رکھ لیا، لیکن وہ جو امیر زادیاں اس کی ہم
نشیں، جلیس تھیں، جن سے راتوں کو اسی دن کے روز مشورے رہتے تھے، بولیں: ہے ہے،
لوگو تمہیں کیا ہوا ہے! آتو! جی صاحب! بے ادبی معاف! آپ نے دھوپ میں چوڑا سفید کیا
ہے۔ خیر ہے صاحبو! دلہن سے صاف صاف کہلوا لیا چاہتی ہو! دنیا کی شرم و حیا گھوڑی کیا اڑ گئی!

اتنا تو سمجھو 'بھلا ماں باپ کا فرمان کسی نے ٹالا ہے' جو یہ نہ مانیں گی۔ الحاموشی نیم رضا۔
 بوڑھے بڑے کے رو بہ رو اور کہنا کیا۔ یہ سن کے آقا 'قدیم' جس نے انجمن آرا کو ہاتھوں
 پر کھلایا تھا 'پڑھایا لکھایا تھا' بسم اللہ کہہ کے انھی 'انجمن آرا کی ماں کو نذر دی' مبارک باد کہہ
 کے ہنسنے لگی۔ محل میں قہا قہا بچے 'شہ زادی بناوٹ سے رونے لگی۔ نواب ناظر' بیگم کی نذر
 لے کر بادشاہ کے حضور میں حاضر ہوا۔ نذر دی 'خلعت مرحمت ہوا۔ یہاں تو ارکان سلطنت
 اسی دن کے روز مختصر رہتے تھے 'یہ مژدہ فرحت افزا دریافت کر کے اٹھے' بہ مراتب نذریں
 گزریں۔ توپ خانوں میں شلک کا حکم پہنچا۔ نوبت خانوں میں شادیانے بجنے لگے۔ تمام شہر
 آگاہ ہوا کہ اب بیاہ ہوا۔ مبارک سلامت کی صدا زمین و آسمان سے پیدا ہوئی۔“

”فسانہ عجائب“ کو زندہ رکھنے میں ان تہذیبی مرقعوں کا خصوصی ہاتھ ہے جو داستان کے مختلف صفحات پر
 پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ایسے بہت سے نمونے ”باغ و بہار“ سے کہیں بہتر ہیں۔ اس قسم کے نمونوں میں
 سرور کا مشاہدہ 'جزئیات نگاری اور منظر کشی' بہت واضح، متحرک اور شفاف ہے۔ ایسے منظروں میں ثقافتی زندگی کی
 حرارت اور حرکت بہ خوبی طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

میرامن کا انحصار تو ”نوطر ز مرصع“ پر تھا اور اس طرح اس کا دائرہ کار محدود، مقررہ اور سستا ہوا تھا۔ مگر سرور
 کا ہاتھ آزاد تھا۔ اس لیے اس نے تہذیب کی مرقع کشی میں اپنی فن کاری کا زبردست ثبوت دیا ہے۔
 تہذیبی مرقع کشی میں چوں کہ سرور نے اصراف لفظی، رنگینی اور لفظی گراں باری سے اجتناب کیا ہے۔ اس
 لیے ان مقامات پر وہ بے تکلف نثری اسلوب استعمال کرتا ہے۔ جس میں تہذیبی و ثقافتی اور مقامی طرز احساس کے
 ذائقے لپکتے ہیں۔ شجاع الدولہ کے دور سے غازی الدین حیدر کے عہد تک بننے والی اودھ کی تہذیب ”فسانہ عجائب“
 کے اوراق پر موجود ہے۔ اس تہذیبی زندگی کی رونق اور گہما گہمی کے مناظر جان دار ہیں۔ بارات کے موقع پر جلتے
 ہوئے موسیقی کے سر بلند جھاڑوں، پنج شاخوں اور ٹھاٹھروں کی تیز روشنی نظر آتی ہے۔ آتش بازی چلتی ہے 'نوبت
 خانوں میں نوبت کی آواز بلند ہوتی ہے۔ نقیب اور چوب دار کو نکلوں کی طرح کوکتے ہیں 'نقاروں کی صدا اور دھونے
 کی گمک سنائی دیتی ہے۔ کتھک کے مظاہرے ہوتے ہیں۔ زنان خانے میں آرسی مصحف کی رسم ادا ہوتی ہے۔
 ڈونیاں ٹھنڈیاں گاتی ہیں:

”برات کی رات کا حال سنو: دیوان خاص سے دلہن کا مکان چار پانچ کو س تھا۔

یہاں سے وہاں تک دونوں طرف بلور کے جھاڑ آدمی کے قد سے دوچند 'موسیقی کے سر بلند'
 پانچ چھ گز کے فاصلے سے روشن۔ اور دس گز جدا فقری 'طلائی پنج شاخہ جلتا۔ ان سے کچھ دور
 ہزاروں مزدور 'ٹھاٹھروں پر روشنی کرتے۔ جھاڑو شلک 'سروچراغاں' چمکتے 'جاہ بہ جاتر پولیے
 اور نوبت خانے بنے کتھک اتھک ان پر ناچتے 'نوبت بجتی 'مغرق شامیانے تنے' اس کے
 قریب دور وہ آتش بازی گڑی 'خلقت خدا تماشا دیکھنے کو کھڑی۔ روشنی یہ روشن تھی کہ

چیوٹی 'سوار کو بہ ہیئت مجموعی، مفصل معلوم ہوتی تھی۔“

”سب طائفے ساتھ کھڑے ہو، ایک سر میں مبارک باد گانے لگے۔ حوصلے سے زیادہ انعام پانے لگے۔ دولہا زانے میں طلب ہوا، وہاں رسمیں ہونے لگیں۔ وہ بھی عجب وقت تھا: آرسی مصحف رو بہ رو، محبوب دل خواہ، دو بہ دو، سورۃ اخلاص کھلا، آئینہ رونمائی میں مزے لوٹا، سلسلہ محبت مستحکم ہو رہا۔ ڈومنیوں کا سٹھیاں گانا، دولہا دلہن کا شرمنا، کبھی ٹونے، گاہ اچھے بنے سلونے، ہجویوں کا پوچھنا، ٹونا لگا؟ دولہا کا ہنس کے کہنا، عرصہ ہوا۔ کوئی دلہن کی جوتی، دولہا کے شانے میں چھو اگئی۔ کوئی اسی کا کاجل پارا ہوا لگا گئی۔ ہم سنوں کی چھیڑ چھاڑ ان کے جو بن کی بہار، فقط مکمل اور شبنم کے دوپٹوں کی آڑ۔“

مرقع کشی کے اس سادہ اور سلیس اسلوب میں سرور ہر قسم کی تصویر بنانے میں قدرت رکھتا ہے۔ اس نے بعض ایسے ہی کرداروں کی تصویریں نہایت پختہ کاری سے بنائی ہیں۔ ان کے لباس اور ان کے جسم پر سچی ہوئی اشیا کے یہ خاکے بھرپور طور پر ان کرداروں کی شخصیت ابھارتے ہیں۔ واقعتاً یہ کردار لفظوں میں جیتے جاگتے، سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ ان میں سے ہر کردار اپنی جداگانہ شناخت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ ہر کردار کی منفرد شخصیت سے اس کی پہچان کی جاسکتی ہے۔ ایک فیل بان کو دیکھیے:

”فیل بان زرفت کی قبایا کھواب کی پہنے، جوڑے دار پگڑیاں باندھے، کمر میں پیش قبض یا کنار ہاتھوں میں گجباگ جواہر نگار، مستوں کے ساتھ دو بوڑی بردار، ایک چہ کنا سنڈا ہاتھ میں ڈنڈا، دو برچھے والے، دیکھے بھالے، آگے..... پیچھے تریل، قریب ساٹھ مار، برابر دو سوار۔“

اور اب ایک ساٹھنی سوار:

”پھر ہزار بارہ سے ساٹھنی سوار خوش رفتار، زرد زرد قبائیں دربر، سرخ پگڑیاں سر پر، آبی بانات کے پاچاے پاؤں میں، ہتھیار لگائے، مہاریں اٹھائے، ستاروں کی چھاؤں میں..... ساٹھنیوں میں دو دو سے کوس کا قدم، ہر قدم گھنگھرو کی چم چم..... بنختی فلک، اب تک بلبلاتا ہے۔“

تہذیبی زندگی اور جلسے جلوس کے بیانات میں سرور کا مشاہدہ بہت گہرا ہے۔ اس کی تیز بین نگاہ سے کسی بھی منظر کی جزئیات اور جھل نہیں رہ سکتی ہیں۔ وہ چھوٹی چھوٹی شے کو بھی بہ نظر اشتیاق دیکھتا ہے، چوں کہ وہ اپنی ثقافت کی ہر شے سے محبت کرتا ہے۔ اس لیے ان کا احوال نہایت ذوق و شوق سے بیان کرتا ہے۔ یہ اس تہذیبی زندگی سے سرور کی وابستگی ہے جو لفظوں کے مرقعے بناتی چلی جاتی ہے اور ہنستے اور جگمگاتے ہوئے روشن منظر ہم سے ہم کلام ہونے لگتے ہیں۔ ذرا شنہرادی انجمن آرا کے سکھپال کا منظر دیکھیے جہاں بلبوسات اور زیورات سے سچی ہوئی ناز نہیں اپنے ناز و انداز اور حسن کی لطافتوں کے ساتھ ”فسانہ عجائب“ کے ایک صفحے پر کبھی تیوری چڑھاتی ہیں اور کبھی سسکتی، جھجکتی رواں دواں نظر آتی ہیں:

”ہزار پان سے کہاریاں حور و ش‘ پیاری پیاریاں‘ کم بن‘ جسم گدرا یا‘ شباب چھایا‘
 زربفت واطلس کے لہنگے‘ مسالاٹکا‘ ملل کے دوپٹے باریک‘ بنت گوکھرو کی کرتی انگیا‘ کاشانی
 محفل کی کرتیاں کندھوں پر‘ کچھ سکھپال اٹھائے‘ باقی پر اجمائے ادھر ادھر‘ جڑاؤ کڑے ملائم
 ہاتھوں میں پڑے‘ پاؤں میں سونے کے تین تین چھڑے‘ کانوں میں سادی سادی بالیاں‘ نشہ
 حسن میں متوالیاں‘ رخساروں کا عکس جو پڑ جاتا تھا‘ شرم سے کندن کارنگ زرد آتا تھا‘ کسی کا کان
 جو آتا تھا‘ تو حسن کی دکان میں ناز و انداز کا سرخ دوبالا تھا۔ انداز ناز نرالا تھا۔ وہ آہستہ تیوری
 چڑھا کے پاؤں رکھتا۔ کبھی سسکی‘ جھجکی۔“

آج لکھنو کی وہ زندگی‘ اس کے کردار‘ ان کے مظاہرے اور سرگرمیاں تاریخ کی حرکت میں بہت پیچھے رہ
 گئی ہیں مگر سرور کے بنائے ہوئے تہذیبی مرقعے آج بھی ”فسانہ عجائب“ کے صفحات پر اسی طرح سے موجود ہیں۔
 بس ذرا اوراق الٹتے جائیے۔ سرور کی بھاری بھر کم عبارتوں کو گزر جانے دیجیے‘ اچانک کوئی ورق ایسا آجائے گا جہاں
 کوئی نہ کوئی مرقع آپ کو روک لے گا‘ کوئی نہ کوئی کردار‘ کوئی نازیں‘ کوئی شہزادی‘ کوئی خواجہ سرا‘ یا کوئی اسپ سوار
 آپ سے ملنے کے لیے بڑھے گا۔ ممکن ہے آپ ساچن کا کوئی منظر دیکھیں‘ جس میں نقل‘ میووں اور مصری کوزوں
 سے بھرے خوانوں کا جلوس جارہا ہے‘ کہیں مہندی کی رات ہے۔ جڑاؤ شیشوں میں مہندی اور اس پر مومی وکانوری
 شمعیں جگمگ کر رہی ہیں اور کہیں آپ کو مانجھے کا جوڑا دلہن کے گھر سے کشتیوں میں سجا ہوا جاتا ملے گا۔ یہ سارے
 منظر ہماری نظروں میں سماتے چلے جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر سرور کے سلیس رواں اور کھٹاکٹ آگے بڑھنے
 والے اسلوب کے پیرائے ان مناظر کو زندہ کر گئے ہیں۔ ایسے ہی موقعوں پر سرور نے لکھنو کی زندہ نثر تخلیق کی ہے
 اور شاید ”فسانہ عجائب“ کے ابتدائیہ میں میرامن کے مقابلہ میں وہ جس نثر کو پیش کرنا چاہتا تھا وہ یہی نثر تھی۔ اس کی
 نثر کا یہ اسلوب اور مرقع نگاری کا یہ فن ”فسانہ عجائب“ کو تاریخ کے اوراق پر زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔

حوالے

- ۱۔ نیر مسعود، رجب علی بیگ سرور (الہ آباد: شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء) ۸۷
- ۲۔ نیر مسعود، سرور، ۸۶
- ۳۔ شبیہ الحسن نو نہروی، تاریخ (لکھنو: اردو پبلشرز، ۱۹۷۵ء) ۳۶۸
- ۴۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۳ء) جلد چہارم، ۱۳۳
- ۵۔ رشید حسن خان، مرتب: فسانہ عجائب (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۰ء) ۱۸-۱۷
- ۶۔ نیر مسعود، سرور، ۱۷۳
- ۷۔ فسانہ عجائب، ۳۰

- ۸- فسانہ عجائب، مقدمہ رشید حسن خان، ۵۶
- ۹- کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی (پیشہ: دائرۃ ادب، س-ن) ۱۵۲
- ۱۰- فسانہ عجائب، ۱۳۸-۱۳۹
- ۱۱- ڈاکٹر سہیل بخاری، اردو داستانیں (اسلام آباد: مقدمہ، ۱۹۸۷ء) ۱۸۰
- ۱۲- فسانہ عجائب، ۵۷
- ۱۳- مذکورہ حوالہ، ۷۱
- ۱۴- مذکورہ حوالہ، ۱۳۷-۱۳۸
- ۱۵- ڈاکٹر گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء) ۵۳۳
- ۱۶- سہیل بخاری، داستانیں، ۱۷۷
- ۱۷- مذکورہ حوالہ، ۱۷۹
- ۱۸- فسانہ عجائب، مقدمہ رشید حسن خان، ۶۹
- ۱۹- فسانہ عجائب، ۷۷-۷۸
- ۲۰- مذکورہ حوالہ، ۷۵

۲۱- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.195

عوامی روایت کا شاعر

نظیر اکبر آبادی

(۱۸۳۰-۱۸۷۵ء)

اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں ہم شمالی ہند کی روایت پرست شعری فضا میں ایک ایسے شخص سے ملتے ہیں جس نے روایات اور اقدار کے بندھنوں کو توڑ کر ایک نعرہٴ مستانہ بلند کرتے ہوئے اردو شاعری کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اردو ادب کے بڑے بڑے ادیب اسے ہمیشہ رد کرتے رہے، جہاں کہیں اس کے معاصرین نے اس کا ذکر کیا بھی تو اسے زمرہٴ شعرا سے خارج ہی رکھا۔ واقعتاً وہ اردو ادب کے اکابرین (Elites) کے لیے راندہٴ درگاہ ہی تھا۔ یہ نظیر اکبر آبادی تھا جو جاگیر داری روایت کی رسم پرستی، آداب اور ضابطوں کو توڑتے ہوئے اردو شاعری کو لوک روایت پر لے آیا تھا، جہاں عام انسان کے جذبات و احساسات اور اس کی عمومی زندگی کی نمائندگی کی گئی تھی۔ نظیر کے دور کی شاعری کلاسیکی اقدار کی ترجمان تھی۔ اس لیے اس روایت سے متعلق اکابرین ادب نے اس کی ادبی حیثیت کا کبھی بھی احترام نہ کیا۔

آئیے ہم ۱۸۷۶ء کے آس پاس دلی میں ولی محمد سے ایک ملاقات کرتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ جب پنجاب اور دلی میں احمد شاہ ابدالی کے نئے حملوں کی خوف ناک خبروں کی اطلاعات سے شمالی ہند لرز رہا تھا۔ تاریخ کے اس خاص دور میں عوام و خواص کی کیا حالت تھی ان کے ذہنی کرب کا اندازہ کرنے کے لیے یہ اقتباس ملاحظہ ہو :

”اہل دلی جن کی نگاہوں کے سامنے نادر کی تصویر لباسِ خونی میں پھر رہی ہے۔ ان کے دلوں کا اس وقت کیا حال ہو گا؟ اس قیامت صغریٰ کو ابھی تک پورے اٹھارہ برس نہیں ہوئے۔ لوگوں کے دلوں سے ابھی عزیزوں کے داغ نہیں بھولے۔ سینکڑوں مکان ابھی تک بے مکس پڑے ہوئے ہیں، آباد نہیں ہوئے۔ ہزاروں عورتیں ہنوز اپنے لئے ہوئے زیوروں کو رو رہی ہیں..... نظیر کو گو نادر کے حملے کے وقت ہوش نہ تھا، مگر ہوش سنبھلتے ہی وہ اس کی ہوش اڑانے والی داستانیں سننے لگا۔ چشم دید بیان کرنے والوں کی گزشتہ خوف کے تصور سے پھرائی ہوئی آنکھیں اور اوپر کو کھینچی ہوئی بھنویں اس کے آغاز عمر کے توہم آمیز

دل پر نقش کلچر ہو گئی ہیں۔“

ذہنی کرب کے اسی آشوب میں نظیر کا خاندان دلی شہر چھوڑنے کا منصوبہ بناتا ہے۔ موت، اموال کی تباہی، عدم تحفظ کی فضا اور حملہ آوروں کی دہشت اور وحشت ان کے خاندان کو دلی سے نکلنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ شہر میں مچی ہوئی بھگدڑ کو دیکھ کر یہ لوگ شہر چھوڑنے کے لیے تیاری شروع کر دیتے ہیں۔ نظیر بہلی، ڈولی، رتھ لے کر دروازے پر آ جاتا ہے۔ عورتوں سے مل کر سارا مال اسباب سوار یوں پر رکھتا ہے۔ خاندان کی دو عورتوں اور نوکر چاکر، باندیوں سمیت دس بارہ افراد پر مشتمل یہ دہشت زدہ قافلہ آگرہ کا رخ کرتا ہے۔ آگرہ، جو نظیر کے فن کا مستقبل قریب میں مرکز بننے والا تھا، اپنے نووارد شہری کو خوش آمدید کہہ رہا تھا۔ اس کی شاعری اسی شہر کی ہندو مسلم ثقافت کے استزاجی رویوں سے اپنی منفرد شناخت کے ساتھ ظاہر ہونے والی تھی۔

اٹھارہویں صدی کے ربع آخر میں جو شخص اردو شاعری کو امرا کے دیوان خانوں، اعلیٰ مجلسوں اور ادبی خواص کے حلقوں سے نکال کر لوک معاشرت کے زندہ منظر نامہ میں لے آیا وہ نظیر ہی تھا جو آگرہ کا نیا آباد کار تھا۔ نظیر کی تخلیقی قوت نے اردو شاعری کے اس روایتی قلعہ پر ضرب لگائی جو فارسی شاعری کی روایات پر کھڑا تھا اور جہاں غزل، مثنوی اور قصیدے جیسی اصناف سے ہٹ کر کسی دوسری صنف کے پنپنے کے امکانات نظر نہ آتے تھے۔ جہاں زندگی اور کائنات کو مظاہر کی صورتوں میں نہیں بلکہ محسوسات یا تاثرات کی سطح پر شاعری کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ اپنے اندر ہی اندر سفر کرنے والے شاعر حیات و کائنات کی خارجی تمثالیں بنانے میں دل چسپی نہ رکھتے تھے، لیکن ان تمثالوں سے ان کے دلوں پر گزرنے والی واردات ان کی شاعری کا موضوع ضرور بنتی تھی۔ آگرہ میں مستقل طور پر آباد ہونے والا شاعر نظیر دنیا کے منظروں، موسموں، تہواروں، میلوں، بازاروں اور گلی کوچوں کی متنوع زندگی کو اردو شاعری کے کیوس پر اتارنے کا عزم لے کر اٹھا تھا۔ اس نے انسانی فکر و فلسفہ کی جگہ عام انسانی زندگی کو اس کیوس پر منتقل کیا اور اسی طرح اپنے دور کی زندگی کا ان تھک مصور بن گیا۔ وہ ہر شے، ہر موضوع، ہر خیال پر روانی کے ساتھ شاعری کر سکتا تھا۔ اس نے ابتدا ہی سے شاعری کے رسمی تصورات کو رد کر دیا تھا، جن کے مطابق شاعری کی حدیں بہت سکی ہوئی تھیں۔ نظیر نے ان حدود سے انحراف کرتے ہوئے مستقبل میں بخارہ، آدمی، روٹی، آنا دال اور پیسہ پر نظمیں لکھیں۔ یہ نظیر ہی تھا کہ جس کی شعری ذہانت نے آگرہ کی نگری، کنکوا اور چنگ، اژدھے کا بچہ، رچھہ کا بچہ اور گلہری کا بچہ پر بھی طبع آزمائی کی۔ اس نے ایسے تمام موضوعات کو شاعری کا حصہ بنا دیا جو مروجہ اور رسمی شعری آداب کے مطابق غیر شاعرانہ سمجھے جاتے تھے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اردو ادب کی تاریخ میں نظیر کو غیر رسمی شاعری کا شاعر کہنا چاہیے۔

اردو کے کلاسیکی نقاد نظیر کو شاعر تسلیم کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ اس کی زبان ان کے نزدیک غیر فصیح تھی اور اس کا ادب سوقیانہ سمجھا جاتا تھا۔ جاگیر دارانہ روایات و اقدار کے حامل شعرا کے لیے نظیر ہمیشہ ایک غیر اہم حوالہ ہی رہا۔ درحقیقت نظیر نے رسمی معیارات میں جکڑے ہوئے ایک ایسے معاشرے میں شاعری کی جہاں اس قسم کے شاعر کے لیے سانس لینا بھی مشکل تھا۔ یہ وہی ادبی ماحول تھا جہاں مصحفی جیسے بڑے شاعر میں آزاد کو ”امروہہ پن“ نظر

آیا تھا^۲ اور یہ وہی ادبی رویہ ہے جسے شمس الرحمن فاروقی نے اپنی ایک تازہ تصنیف میں ”دہلوی سامراج“ کہا ہے۔^۳ نظیر اکبر آبادی نے نہایت خاموشی کے ساتھ دلی اور لکھنؤ کے ادبی اثرانیہ کی جملہ شعری رسمیات کے خلاف اپنی شعری اور لسانی بغاوت کا سلسلہ جاری کیا تھا۔ اسے اس بات سے غرض نہ تھی کہ شیفتہ اسے شاعر مانتا ہے یا نہیں۔ وہ شیفتہ کی ادبی دنیا کا باشندہ ہی نہ تھا۔ اس کی تخلیقی دنیا کا مال اسباب غزل کی دیو مالا سے بالکل مختلف تھا۔ وہ غزل کا رسمی عاشق نہیں تھا۔ اس لیے اس نے غزل کی جمالیات سے انحراف کیا تھا۔ وہ غزل کی لطافت، شائستگی، سوز و گداز، نشاط اور راز و نیاز کا شاعر نہ تھا۔ اس نے غزل کے روایتی طرز احساس کو رد کر کے اپنا سیدھا سادا طرز احساس اختیار کیا۔ دراصل اس کی جنگ شاعری کے ان کلاسیکی مفروضات سے تھی جو صدیوں سے ادبی فضا کو اسیر کیے ہوئے تھے۔ اس کے شعری اقدامات سے کم از کم نظیر کی اردو شاعری نے رہائی ضرور حاصل کر لی تھی۔

نظیر کی شاعری ہمارے سامنے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے اس انسان کو پیش کرتی ہے جو تاریخ کی جبریت کا شکار تھا۔ جاگیر داری زوال کی سزا کو بھگتا اس کا مقدر بن چکا تھا اور ابھی آنے والے لیام میں اسے نوآبادیاتی نظام کے کڑے مصائب کا بھی سامنا کرنا تھا۔ تاریخ کی اس جبریت میں اس کی مثبت صلاحیتیں گہنائی جا چکی تھیں۔ اب وہ سخاوت، کرم، مہربانی اور عطا کی اصطلاحوں کو فراموش کر کے ذاتی خود غرضی کی نہ مٹنے والی تشنگی کا عذاب محسوس کر رہا تھا۔

نظیر کی شاعری اس انسان کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جو معاشرے کی اقتصادی تباہ حالی کی وجہ سے گونا گوں مصائب کا شکار تھا۔ پیداواری قوتوں کے بحران اور انحطاط نے اس کے وسائل اور زر کے دائرہ عمل کو بے حد سکڑ دیا تھا۔ سکڑتے سکڑتے یہ دائرہ عمل تقریباً خشک ہو تا جا رہا تھا۔ اقتصادی پیسے کو حرکت دینے کے لیے سرمایہ کی ضرورت تھی مگر سرمایہ کم یا ب ہو چکا تھا۔ تجارتی منڈیاں اپنی داخلی توانائی سے محروم ہو گئی تھیں۔ ایسے حالات میں معاشرے کے تمام طبقے طلب زر کی احتیاج شدت سے محسوس کر رہے تھے مگر اس احتیاج کو اقتصادی انحطاط میں ڈوبی ہوئی منڈیاں کہاں سے فراہم کرتیں۔ ہندوستانی منڈیوں میں سرمائے کے انحطاط پر بحث کرتے ہوئے پروفیسر محمد مجیب ملکی نزاجیت اور نوآبادیاتی سرگرمیوں کو بھی اس بحث میں شامل کرتے ہیں:

”جب یورپی ملکوں نے سمندری راستوں پر قبضہ کر لیا اور تجارت شروع کر دی تو مغل سلطنت سمندری راہوں سے محروم ہو گئی۔ ایک زمینی طاقت رہ گئی تھی جس کا زیادہ انحصار زراعت پر تھا۔ اٹھارہویں اور ابتدائی انیسویں صدی کے راج میں سڑکوں کا سفر بھی خطرناک ہو گیا تو ملک کے اندر کی تجارت مفلوج ہو گئی۔ کلکتہ، مدراس اور بمبئی صنعت و تجارت کا اصل مرکز بن گئے۔ مغل راج کے زمانے میں بڑی آبادیوں اور ترقی کرتی ہوئی صنعتوں کے جو شہر تھے انہیں نزاجی قوتوں کا مقابلہ کرنا پڑا اور معاشی اعتبار سے ان کا گلا گھونٹ دیا گیا۔“^۵

نتیجہ کے طور پر پورا معاشرہ زر کے تعاقب میں تھا۔ نظیر اپنے عہد کے ”بتلائے زر“ معاشرے کی داستان سناتا ہے جو زر کے حصول کے لیے اخلاقی نظام کو تہہ و بالا کر رہا تھا۔ سرمائے کے انحطاط کے سبب صدیوں پرانی اقدار ریزہ ریزہ ہو گئی تھیں۔ ملکی نزاجیت اور نوآبادیاتی نظام کے منفی اثرات سے ہندوستانی معاشرہ بدترین

۔ جو ہے سو ہو رہا ہے سدا بتلائے زر
 نظیر کی شاعری میں پیٹ، آنا دال، روٹی، پیسہ، کوڑی، روپیہ، کاروبار اور مفلسی جیسی نظمیں دیکھ کر یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس نے انسانی زندگی کے معاشی مسئلہ کو کتنی سنجیدگی سے دیکھا ہے۔ وہ شاعر جس نے اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں روٹی اور چپاتی پر نظمیں لکھیں اور پیٹ کو اپنا موضوع بنایا اس شاعر کے بارے میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اس نے اقتصادی مسئلہ کو اقدار حیات میں ایک بنیادی قدر کی حیثیت سے بڑی اہمیت دی ہے۔ نظام حیات میں ”روٹی“ پیٹ کی احتیاج کو پورا کرنے کے لیے ایک اہم مادی فریضہ پورا کرتی ہے۔ نظیر کے زوال یافتہ معاشرے کے بدترین معاشی انحطاط میں بھوکے انسان کے لیے روٹی کیا تھی اس کا اندازہ آج ہم نہیں کر سکتے ہاں نظیر کی نظم ”روٹی“ پڑھنے سے بھوک کی اس شدت کو ضرور محسوس کر سکتے ہیں جس کا تجربہ نظیر اور اس جیسے لاکھوں انسان شب و روز کر رہے تھے:

روٹی

جس جا پہ ہانڈی، چولہا، توا اور تنور ہے خالق کی قدرتوں کا اسی جا ظہور ہے
 چولہے کے آگے آنچ جو جلتی حضور ہے جتنے ہیں نور سب میں یہی خاص نور ہے
 اس نور کے سبب نظر آتی ہیں روٹیاں ان روٹیوں کے نور سے سب دل ہیں بور بور
 آنا نہیں کہ چھلنی سے چھن چھن کرے ہے نور ہرگز کسی طرح نہ بچھے پیٹ کا تنور
 اس آگ کو مگر یہ بھاتی ہیں روٹیاں یہ مہر و ماہ حق نے بنائے ہیں کاہے کے
 وہ سن کے بولا بابا خدا تجھ کو خیر دے ہم تو نہ چاند سمجھیں نہ سورج ہیں جانتے
 بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں پھر پوچھا اس نے کہیے یہ ہے دل کا نور کیا
 وہ بولا سن کے تیرا گیا ہے شعور کیا اس کے مشاہدے میں ہے کھلتا ظہور کیا
 جتنے ہیں کشف سب یہ دکھاتی ہیں روٹیاں کشف القلوب اور یہ کشف القبور کیا

نظیر کی کلیات کا وہ حصہ جس کا تعلق آنا دال، روٹی اور پیسہ سے ہے ہم اسے اقتصادی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ وہ شاعری ہے جو عہد نظیر کے انسان کی سائیکی میں معاشی بحرانوں کی تمثالیں بناتی ہے۔ اس شاعری کے

اندر معاشی جبر کے شدائد میں پستا ہوا وہ انسان نظر آتا ہے جو اپنی مادی بے بسی اور بے چارگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ مظاہرہ مفلسی، کوڑی، پیسہ، زر جیسی نظموں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ نظیر کا انسان اپنی بدترین بے بسی اور لاچارگی کا مظاہرہ ”مفلسی“ جیسی نظموں میں کرتا ہے۔ جہاں قوت لایموت کے لیے وہ انسانی مقام سے گر کر جانوروں جیسی پستی کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ معاشرہ جہاں ”چھتیس پیشوں والوں کے کاروبار“ بند تھے، زوال کی آخری حالتوں کو چھو چکا تھا۔ اقتصادی تباہی کا نتیجہ خوف ناک مفلسی کی شکل میں نکلا تھا۔ اس مفلسی نے جہاں انسان کو اخلاقی طور پر برباد کر دیا تھا وہاں وہ اپنی روحانی اور مادی بربادیوں پر بھی ماتم کناں تھا۔ مفلوک الحال گھر مفلسی کے باعث مردے کے ماتم جیسا سماں دکھا رہے تھے۔ یہ وہ گھرانے تھے کہ معاشی انحطاط کے باعث اپنے اثاثے فروخت کر چکے تھے۔ بیویاں گھنوں سے محروم ہو چکی تھیں۔ میاں کے ملبوس تک رہن رکھے جا چکے تھے۔ نظیر کی اس نظم میں مفلسی اس آخری منزل تک جا پہنچتی ہے جہاں اب پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے گھروں کی اینٹیں کھود کر بیٹی جا رہی تھیں:

مفلس کی کچھ نظر نہیں رہتی ہے آن پر	دیتا ہے اپنی جان وہ ایک ایک نان پر
ہر آن ٹوٹ پڑتا ہے روٹی کے خوان پر	جس طرح کتے لڑتے ہیں اک استخوان پر
دیا ہی مفلوسوں کو لڑاتی ہے مفلسی	
کرنا نہیں حیا سے جو کوئی وہ کام آہ	مفلس کرے ہے اس کے تئیں انصرام آہ
سمجھے نہ کچھ حلال نہ جانے حرام آہ	کہتے ہیں جس کو شرم و حیا ننگ و نام آہ
وہ سب حیا و شرم اٹھاتی ہے مفلسی	
یہ مفلسی وہ شے ہے کہ جس گھر میں بھر گئی	پھر جتنی گھر میں ست تھی اسی گھر کے در گئی
زن بچے روتے ہیں گویا نانی گزر گئی	ہمسائے پوچھتے ہیں کہ کیا دادی مر گئی
بن مردہ گھر میں شور مچاتی ہے مفلسی	
لازم ہے گر غمی میں کوئی شور و غل مچائے	مفلس بغیر غم کے کرتا ہے ہائے ہائے
مر جاوے گر کوئی تو کہاں سے اسے اٹھائے	اس مفلسی کی خواریاں کیا کیا کہوں میں دائے
مردے کو بن کفن کے گڑاتی ہے مفلسی	
کیا کیا میں مفلسی کی کہوں خواری پھکڑیاں	جھاڑو بغیر گھر میں بکھرتی ہیں جھکڑیاں
کونوں میں جالے لپٹے ہیں چھپر میں مکڑیاں	پیدا نہ ہو دیں جن کے جلانے کو لکڑیاں
دریا میں ان کے مردے بہاتی ہے مفلسی	
بی بی کی نتھ نہ لڑکوں کے ہاتھوں کڑے رہے	کپڑے میاں کے بننے کے گھر میں پڑے رہے
جب کڑیاں بک گئیں تو کھنڈر میں اڑے رہے	زنجیر نہ کوڑا نہ پتھر گڑے رہے
آخر کو اینٹ اینٹ کھداتی ہے مفلسی	

اٹھارھویں صدی کے دورِ زوال کا یہ مفلس انسان تاریخ کی ان قوتوں کے خلاف جہد آزما ہونے سے قاصر ہے جو اس پر بے بسی مسلط کرنے کی ذمہ دار تھیں۔ وہ حزن و ملال، 'فتادگی اور شکستگی کی بدترین حالتوں سے گزر رہا ہے۔ اس کے عہد کی ناکامی، نامرادی اور پے بہ پے شکستوں کے عمل نے اس انسان کو بے حد اداس بنا دیا ہے۔ میر کی غزل میں فتادگی کا مارا ہوا ایک عشق پیشہ انسان ہم سے مکالمہ کرتا ہے اور نظیر کی نظموں میں ایک فاقہ کش ملول انسان ہم سے متعارف ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کا انسان شدائد کو سہتے ہوئے داخلی کرب و اذیت کا اظہار کرتا ہے اور نظیر اس پریشان حال انسان کی اجڑی ہوئی خارجی تصویریں دکھاتا رہتا ہے۔

نظیر کی شاعری کے مابعد الطبیعیاتی رجحانات کو دیکھا جائے تو اس میں فنا کا استعارہ غور طلب ہے۔ ویسے تو ساری صوفیانہ شاعری میں فنا کا استعارہ تسلسل کے ساتھ متحرک ملتا ہے اور انسان کو مسلسل یاد دہانی کراتا رہتا ہے کہ زمینی سفر میں انسان کا آخری انجام فنا سے ہم کنار ہونا ہے۔ صوفیا کے لیے تو فنا کا تصور، شوق وصال کی مسرتوں سے وابستہ ہے جہاں اس دنیا کے قیام کے بعد وصل بہ حق ہونے کی منزل آتی ہے۔ لیکن نظیر اس صوفیانہ تجربے کا شاعر نہیں ہے وہ نہایت سادگی کے ساتھ اپنے آپ سے ہم کلام ہو کر فنا کی منزل کو یاد کرتا رہتا ہے اور اپنے ہم نشینوں کو بھی اس یاد میں شریک کرتا رہتا ہے۔

جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ اٹھارھویں صدی میں سیاسی تباہی کے باعث جب ہندوستان نزاجیت کی بدترین حالتوں سے گزر رہا تھا تو اس دور کی انسانی بربادی کے عمل سے بے ثباتی حیات اور دنیا کی ناپائیداری کا تصور بہت نمایاں ہوا تھا۔ میر، درد اور سودا کے ہاں اس تصور کی بے شمار لہریں نظر آسکتی ہیں۔ میر نے انسانی خون کی تباہی کو زیادہ شدت سے محسوس کیا۔ دلی میں اس نے جاٹوں، مرہٹوں، دراہیوں اور روہیلوں کے ہاتھ سے انسان کی پامالی کے جو دردناک منظر دیکھے تھے ان سے میر کی ذات میں فنا کا استعارہ بہت نمایاں ہوا۔ مگر یہ استعارہ اپنی داخلی کیفیات کی عکاسی کرتا ہے۔ نظیر کے ہاں آگرہ کی ہولناک تباہی سے فنا کا استعارہ تخلیقی قوت بن کر ابھرتا ہے۔ نظیر کی کلیات کو سرسری طور پر دیکھنے سے فوری طور پر ایسی نظمیں نظر آتی ہیں جو انسان کو فنا کے باعث دنیا کا سفر ختم کرنے کی کہانی سناتی ہیں۔ مثلاً فنا، سب مرنے والے ہیں، موت سے غفلت، سواریاں، موت کا دھڑکا، بنجارہ، موت، قصبے پاک ہوئے، فکر کرو بابا، انجام، آخر خاک اور موت کی فلاسفی وغیرہ۔ کلیات نظیر میں فنا پر تین نظمیں شامل ہیں۔ ان تمام نظموں میں فنا کا استعارہ انسان کو اس کا آخری انجام دکھاتا ہے۔ نظیر جیسے عاشق مزاج اور رند طبع انسان پر اس استعارے کی گرفت ہمیشہ مضبوط ہی رہی۔ مگر جب ہم نظیر سے بالاتر ہو کر نظیر کے زمانے کی اخلاقیات کا جائزہ لیتے ہیں تو فنا کا یہ تصور بہت نمایاں ملتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے ہمہ گیر زوال میں حرص و ہوس کے مارے ہوئے جاگیردار بے دردی اور وحشت سے انسان پر ظلم کر رہے تھے۔ ایسے دردناک ماحول میں فنا کے استعارے کی یہ بازگشت مسلسل سنائی دیتی ہے:

جو خاک سے بنا ہے وہ آخر کو خاک ہے

اس طرح اس استعارے کا تعلق مابعد الطبیعیات ہی سے نہیں اس کا ایک سماجی کردار بھی متعین ہوتا ہے۔

یہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ طبعی و خائف کے زوال کے بعد نظیر کی شاعری میں موت کا تصور زیادہ غالب آگیا تھا۔ طویل زندگی بسر کرنے کے بعد جب بدنی و خائف اعتدال سے محروم ہوئے تو نظیر کو سفر آخرت نظر آنے لگا چنانچہ ایسی حالتوں میں اس نے اس موضوع سے متعلق نظمیں لکھیں۔ یہ وہ دور تھا جب نظیر کا تن سوکھ چکا تھا، پیٹھ کبڑی ہو چکی تھی، موت کا نقارہ بجنے کی آواز آنے لگی تھی اور سفر آخرت کے لیے فکر کرتے ہوئے گھوڑے پر زین رکھنے کی تیاری ہونے لگی تھی۔ نظیر کے دور آخر کی اس نظم میں انسانی زندگی کے انجام کی ایک سوگ وار حقیقت چھائی ہوئی ہے:

بٹ مار اجل کا آ پہونچا تک اس کو دیکھ ڈرو بابا
 اب اشک بہاؤ آنکھوں سے اور آہیں سرد بھرو بابا
 دل ہاتھ اٹھا اس جینے سے لے پس من مار مرو بابا
 جب باپ کی خاطر روتے تھے اب اپنی خاطر رو بابا
 تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
 اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا
 اب جینے کو تم رخصت دو اور مرنے کو مہمان کرو
 خیرات کرو احسان کرو یا پن کرو یا دان کرو
 یا پوری لذو ہواؤ یا خاصہ حلوا مان کرو
 کچھ لطف نہیں اب جینے کا اب چلنے کا کچھ دھیان کرو
 تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
 اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا
 دوچار گھڑی یا دو دن میں اب تن سے جان نکلتی ہے
 یہ ہڈی پہلی جتنی ہے یا کھلتی ہے یا جلتی ہے
 ہے رات جو باقی تھوڑی سی کوئی دم میں یہ بھی ڈھلتی ہے
 اٹھ باندھ لو کر سویرے سے تم کو ابھی منزل چلتی ہے
 تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
 اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا
 یہ عمر جسے تم سمجھے ہو یہ ہر دم تن کو چنتی ہے
 جس لکڑی کے بل بیٹھے ہو دن رات یہ لکڑی کھنتی ہے
 تم گٹھری باندھو کپڑے کی اور دیکھ اجل سر دھنتی ہے
 اب موت کفن کے کپڑے کا یاں تانا بانا بنتی ہے

تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
 اب موت نقارہ بانج چکا چلنے کی فکر کرو بابا
 یہ اونٹ کرائے کا یارو صندوق جنازہ باری ہے
 جب اس پر ہو اسوار چلے پھر گھوڑا ہے نہ عماری ہے
 کس نیند پڑے تم سوتے تھے یہ بوجھ تمہارا بھاری ہے
 کچھ دیر نہیں اب آہ نظیر تیار کھڑی اساری ہے
 تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
 اب موت نقارہ بانج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

نظیر کی شاعری میں مقامی موضوعات مثلاً ہولی، بسنت، دسہرہ، دیوالی، بلدیوچی کا میلہ وغیرہ کے ساتھ ساتھ ایک محدود مقدار میں ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن کا تعلق صوفیانہ روایت سے ہے۔ مثلاً معرفت الہی، ہمہ اوست، مطلوب حقیقی کی جستجو، من موجی اور فقیروں کی صدا وغیرہ۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ نظمیں تصوف کا محض رسمی طور پر اظہار کرتی ہیں یا نظیر کے باطنی تجربات کی دین بھی ہیں۔ اردو شاعری کی روایت میں تصوف ایک ضروری عنصر کے طور پر شامل رہا ہے۔ اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ نظیر نے تصوف کو صرف شعری ضرورت پورا کرنے کے لیے برتا ہے یا تصوف ان کے اندر کی دنیا سے باہر آیا ہے۔ ان نظموں کو دیکھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے اس تصوف اوپر کی چیز نہیں ہے۔ اس کا تعلق ان کے طبعی جوہر سے تھا۔ البتہ اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ نظیر تصوف کے حکیمانہ مسائل اور تصورات کا شاعر نہیں ہے۔ وہ بہت دور کی باتیں نہیں کرتا۔ وہ صوفیانہ مسائل کے ابعاد میں نہیں الجھتا۔ نظیر ان مسائل کی گہرائیوں میں بھی نہیں اترتا۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ سید ہاسادا صوفی اور وحدت الوجودی درویش ہے۔ وحدت الوجود پر یقین رکھنے کے باعث اس کا دل سب انسانوں کے لیے محبت سے لبریز رہتا ہے۔ اس کے لیے ساری خلقت خدا کا کنبہ معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے ہندو ہو یا مسلمان یا کچھ اور ان سب کے لیے نظیر کے قلب و نظر میں محبت کی حرارت ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔

نظیر انسان، حیات، کائنات اور مابعد الطبیعات کے مسائل کی حکیمانہ تعبیر نہیں کرتا ہے۔ یہ باتیں اس کی شاعری کے موضوعات میں شامل ہی نہ تھیں اور سب سے اہم بات یہ کہ وہ حکیمانہ ذہن لے کر پیدا نہ ہوا تھا۔ وہ نالجب اور بیدل کی طرح انسان اور حیات کو حکیمانہ انداز نظر سے نہیں دیکھتا اور نہ ہی وہ فہم و ادراک کی گتھیوں کو سلجھانے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ نظیر اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی انسانی صورت حال کا شاعر ہے اور اس میں بھی وہ اس دور کے انسان کی سماجی صورت حال کو پیش کرتا ہے، وہ تاریخ کے جبر میں پستے، زیاد کرتے اور اپنے حالات پر افسوس کرتے ہوئے سوگ و وار لوگوں کا شاعر ہے۔ وہ ان مسائل میں نہیں الجھتا کہ اس کے عہد کا انسان زوال کا شکار کیوں ہوا ہے۔ بس وہ اس انسان کے زوال اور اس کے مقدر کی محرومیوں تک ہی محدود

رہتا ہے۔ وہ انفس و آفاق کی منزلوں کا ذکر نہیں کرتا۔ وہ اس کائنات میں وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے تصور کی طرف بھی حکیمانہ طور پر نہیں دیکھتا۔ کسی عارف کی طرح وہ کائنات کی نیرنگیوں کو دیکھ کر حیرت میں نہیں ڈوبتا۔ یہ کارخانہ قدرت اسے ہوش اور صحو کی دنیاؤں سے گزرنے کے مواقع تو دیتا ہے مگر نظیران کے اندر گم ہو کر نہیں رہ جاتا۔ البتہ ایک بات قابل ذکر ہے کہ حیات و کائنات کی نیرنگیاں دیکھنے کے لیے ہمیشہ اپنی آنکھ کو دا رکھتا ہے۔ اس کی ساری شاعری نیرنگی حیات اور کائنات کی تمثالوں سے بھری ہوئی ہے۔ نظیران وسیع مشاہدات میں ایک صوفی اور درویش کے طور پر موجود ملتا ہے مگر وہ رسمی طور پر نہ صوفی ہے نہ درویش۔ رسمیات کا وہ قائل ہی نہ تھا اس لیے نظیر دنیا کو آزاد منش صوفی، درویش، قلندر، فقیر اور سنت کی نظر سے دیکھتا تھا۔ چونکہ وہ وحدت الوجودی تھا اس لیے کائنات کے تمام جلوؤں میں وہ ذات حقیقی کے روپ رنگ دیکھتا تھا اور پہچانتا تھا۔ ہر پھول پتی، پیڑ، پودے میں وہ اس ذات باری کو شناخت کرتا تھا۔

نظیر کی نظم ”ہمہ اوست“ میں اسی قسم کے خیالات ملتے ہیں۔ نظیر کہتا ہے کہ ذات حقیقی بے رنگ ہوتے ہوئے بھی ہر رنگ میں موجود ہے۔
 ”من موجی“ میں نظیر ایک آزاد منش درویش اور فقیر کے روپ میں ملتا ہے۔ اس فقیر کی سرخوشی کا راز اس کی فقیرانہ طبع میں ہے۔

نظیر کا ایک اہم موضوع آدمی ہے۔ اس حوالے سے ”آدمی نامہ“ اس کی مشہور نظم ہے۔ یہ نظم اس بات کو دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ آدمی کیا ہے؟ ”آدمی نامہ“ میں پائی جانے والی تمام جہات اسی سوال کے گرد گھومتی ہیں اور نظیر ہر بار آدمی کو دریافت کرتے ہوئے اس کے وجود کا ایک نیا پہلو ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ ”آدمی نامہ“ ان سوالات کا جواب تو دیتا ہے کہ اٹھارہویں صدی میں نظیر نے جس آدمی کو دیکھا تھا وہ کیا تھا اور تاریخ کے تسلسل میں یہ آدمی کن صورتوں میں اس پر منکشف ہوا تھا۔ ”آدمی نامہ“ میں ایسی بہت سی صورتوں کے جواب تو موجود ہیں مگر یہ نظم اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہتی ہے کہ آدمی کو کیا ہونا چاہیے اور اس زمین پر اس کے وجود کا کیا مقصد ہے۔ نظیر ان سوالات کا جواب تو نہیں دیتا البتہ انسان کی جو تصویر وہ دکھاتا ہے بہ ظاہر ذہ بہت سادہ ہے مگر اس میں کئی مخفی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ آخر ایسا کیوں ہے کہ جہاں ایک آدمی کی نیکی نمایاں ہوتی ہے وہاں دوسرے کی بدی بھی برابر نمایاں نظر آتی ہے۔ گویا ایک فرشتہ ہے تو دوسرا انسان ہے۔ اس سوال کا جواب جتنا مشکل معلوم ہوتا ہے اتنا ہی آسان بھی ہے یعنی کہ آدمی بالآخر آدمی ہے اور جب وہ آدمی ہے تو نیکی بدی سے بہ یک وقت عبارت ہے۔

نظیر کی نگاہ میں آدمی نہ محض فرشتہ ہے اور نہ شیطان۔ آدمی بہ ہر حال آدمی ہے۔ وہ آدمی کہ جس کی سرشت میں روز ازل ہی سے گناہ کی داستان ملتی ہے اور اس کے گناہ کی پاداش ہی اسے آسمان سے اٹھا کر زمین پر لے آئی تھی۔ اس کے گناہ کا سلسلہ زمین پر بھی ختم نہ ہوا اور اس گناہ کے ساتھ ساتھ وہ ثواب کے ذائقوں سے بھی شاد کام ہوتا رہا ہے۔ نظیر کا ”آدمی“ حقیقی طور پر آدمی ہے وہ آدمی جو گناہ و ثواب سے مرکب ہے۔ اپنی سرشت میں لکھے ہوئے گناہ کے سبب وہ رسولوں اور پیغمبروں کے احکام اور ہدایت کے باوجود گناہ کی سمت مائل رہتا ہے۔ وہ

بہت سی نیکیوں اور بدیوں کا مرکب ہے۔ وہ برائیوں، اچھائیوں، دوستیوں، دشمنیوں، چوریوں، ہمدردیوں اور محبتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ چوں کہ وہ آدمی ہے اس لیے وہ منفی اور مثبت عناصر سے عبارت ہے۔ نظیر اگر ایک طرف یہ دیکھتا ہے کہ آدمی اپنی جان دوسرے آدمی پر وار رہا ہے تو دوسری طرف وہ اس آدمی کو بھی دیکھتا ہے جو اپنے ہم جنس آدمی ہی کا خون بہا رہا ہے۔ ایک آدمی دوسرے کی بے عزتی کر رہا ہے تو دوسری طرف مددگار آدمی بھی نظر آتا ہے۔ نظیر کہتا ہے کہ یہ اچھے برے، نیک بد سب آدمی ہی ہیں اور جو آدمی ان میں سب سے برا ہے وہ بھی آخر آدمی ہی ہے۔ ”آدمی نامہ“ حقیقتاً آدمی کے ساتھ نظیر کا محبت نامہ ہے۔ اپنے صوفیانہ عقائد اور وحدت الوجودی طرز احساس کی وجہ سے وہ انسان سے مایوس ہونا نہیں جانتا، وہ سمجھتا ہے کہ آدمی بدی کے بعد نیکی کی طرف ضرور لوٹتا ہے اس لیے اگر وہ بد بھی ہے تو اسے آدمی کے درجے سے دھتکار نہیں سکتے۔ آدمیت کی طرف اس کا راستہ کھلا رکھنا چاہیے۔ نظیر کے درویشانہ مسلک اور اس کی باطنی روشنی میں برے انسان کے لیے بھی نیکی کی امید موجود ہے۔

دل چسپ سوال یہ بھی ہے کہ نظیر کے ہاں ایک کامل آدمی کا تصور نہیں ہے۔ وہ کسی آدرشی آدمی کا ذکر نہیں کرتا نہ ہی وہ آدمی کے خصائص بتا کر آدرشی آدمی بننے کی تلقین کرتا ہے۔ اول سے آخر تک نظیر کا آدمی ایک عام آدمی ہے جو معاشرے میں ہر جگہ دیکھا جاسکتا ہے جو نیک بھی ہے اور بد بھی۔ اچھا اور برا بھی۔

”آدمی نامہ“ کا یہ غور جائزہ لیں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ کہیں نظیر ”آدمی“ پر طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یہ نظم آدمی کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے اور اس تفہیم میں نظیر ہر بار آدمی کے مثبت پہلوؤں کے ساتھ اس کے منفی پہلو بھی اجاگر کرتا ہے۔ ایک بار اگر ہم آدمی کی مثبت خوبی دیکھتے ہیں تو دوسری بار آدمی کی منفی تصویر دکھادی جاتی ہے۔ نظیر کے اسلوب میں واضح طور پر یہ شعری قرینہ طنز کا رنگ لیے ہوئے بھی ہے۔

نظیر کے آدمی نامہ کو اردو نقاد بہت سراہتے ہیں۔ آل احمد سرور تو یہاں تک لکھتے ہیں:

”آدمی نامہ تو ایک طور پر انسان دوستی کی ایسی دستاویز ہے جو یورپی ہیومنزم کے

چارٹر سے پہلے وجود میں آئی۔“

سرور صاحب کے اس بیان میں مبالغہ نظر آتا ہے۔ نظیر کا آدمی نامہ انسانیت کا کوئی چارٹر نہیں ہے۔ نہ ہی انسانی حقوق کا کوئی ذکر اس میں موجود ہے۔ نظیر کا کام محض اتنا ہے کہ اس نے اٹھارہویں صدی کے سیاسی و اقتصادی زوال میں پیدا ہونے والے آدمی کے اعمال کی اچھی اور بری مثالیں بہ یک وقت دکھادی ہیں:

دنیا میں پادشہ ہے سو ہے وہ بھی آدمی اور مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
زردار و بے نوا ہے سو ہے وہ بھی آدمی نعمت جو کھا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
نکلے چبا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی ہی نار ہے اور آدمی ہے نور یاں آدمی ہی پاس ہے اور آدمی ہی دور
ہے آدمی کا حسن میں اور قبح میں ظہور شیطان بھی آدمی ہے جو کرتا ہے مکر و زور

اور ہادی رہنا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں بننے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
 قرآن آدمی ہی پڑھیں اور نماز یاں اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
 جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
 یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی اور آدمی پہ تیغ کو مارے ہے آدمی
 گھڑی بھی آدمی کی اتارے ہے آدمی چلا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی
 اور سن کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
 یاں آدمی ہی شادی ہے اور آدمی ہی بیاہ قاضی، وکیل آدمی اور آدمی گواہ
 تاشے بجاتے آدمی چلتے ہیں خواہ مخواہ دوڑے ہیں آدمی ہی تو مشعل جلا کے راہ
 اور بیاہنے چڑھا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
 یاں آدمی نقیب ہو بولے ہے بار بار اور آدمی پیادے ہیں اور آدمی سوار
 حقہ صراحی جوتیاں دوڑے بغل میں مار کاندھے پہ رکھ کے پاکی ہیں دوڑتے کہار
 اور اس میں جو چڑھا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
 اک آدمی ہیں جن کے یہ کچھ زرق برق ہیں روپے کے ان کے پانوں ہیں سونے کے فرق ہیں
 جھمکے تمام غرب سے لے تا بہ شرق ہیں کنو اب تاش شال دو شالوں میں غرق ہیں
 اور چیتھڑوں لگا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
 اشراف اور کہینے سے لے شاہ تا وزیر یہ آدمی ہی کرتے ہیں سب کام دلپذیر
 یاں آدمی مرید ہے اور آدمی ہی پیر اچھا بھی آدمی ہی کہاتا ہے اے نظیر
 اور سب میں جو برا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

”بنجارہ نامہ“ کو ”آدمی نامہ“ کا ضمیمہ بنا کر پڑھیں تو یہ بات معلوم ہو جائے گی کہ نظیر ”آدمی نامہ“ کے خون
 خوار وحشی اور تخریب کار انسان کی جہلوں پر قابو پانے کے لیے فنا اور موت کے استعارے سامنے لے آتا ہے۔ انیسویں
 صدی میں وحشت اور لالچ میں غرق آدمی کو یہ استعارے اس کے انجام کی خبر دینے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔
 ”بنجارہ“ اس آدمی کی علامت ہے جو ہر طرح سے مرفہ الحال ہے۔ آسودہ ہے اور زندگی کو پورے اطمینان اور یقین سے
 بسر کر رہا ہے مگر یہ نہیں جانتا ہے کہ اس کے عقب میں کیا ہے۔ عقب کی صورت حال کو نہ جاننے سے وہ بے خبری کا
 شکار ہے اور یہ بے خبری کیا ہے؟ یہ بے خبری موت اور فنا کے استعاروں کو فراموش کر دینے میں ہے۔ ”بنجارہ نامہ“ ان
 ہی استعاروں کی بار بار یاد دلاتا ہے اور موت کے قطعی اور آخری انجام کو دکھا کر آدمی کو ہوا اور حرص کی دنیا سے باخبر کرتا
 ہے۔ ”بنجارہ نامہ“ میں نظیر ”قزاق اجل“ کی دہشت پیدا کر کے ہوا و حرص کی جہلوں میں توازن پیدا کر رہا تھا۔
 موت اور فنا کا استعارہ نظیر سے پہلے بھی صدیوں سے استعمال ہو رہا تھا۔ صوفیا اس دنیا کو ہمیشہ

مسافرت کی منزل ہی کہتے رہے مگر اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں لامتناہی ملکی تباہی کے سبب یہ استعارے بہ کثرت استعمال کیے گئے ہیں۔ ملکی اور غیر ملکی حملہ آوروں کی وجہ سے انسانی خون بہت ارزاں ہو گیا تھا۔ انسانوں کو کسی بھی لمحہ تباہی کا دھڑکا لگتا تھا اور یہ بات ان کے لاشعور کا حصہ بن گئی تھی۔ میر، سودا، درد اور آنے والے شعرا کے ہاں یہ استعارے اپنے عہد کی نفسی صورت حال کی علامت بن جاتے ہیں ان شعرا کے مقابلہ میں نظیر کے ہاں یہ استعارے کسی حملہ آور اور خونی کی یاد نہیں دلاتے یہ بستیوں کے اجڑ جانے یا انسانوں کے برباد ہو جانے کی دہشت ناک خبر بھی نہیں سناتے۔ نظیر کے ہاں موت اور فنا کے استعارے خالصتاً مابعد الطبیعیاتی قسم کے ہیں۔ ان کے اندر صوفیانہ عقائد کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ”بخارہ نامہ“ میں یہ استعارے انسان کے آخری مقدر یعنی موت کی یاد دہانی کراتے ہیں۔ نظیر اٹھارھویں صدی کے اس انسان کو جو دولت و جاہ کی لذت میں سرشار تھا ”بخارے“ کی علامت میں اس کے آخری انجام کی خبر دیتا ہے۔

”بخارہ“ انسان کی مادی ثقافت کی علامت ہے۔ یہ علامت جو اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں نظیر کو نظر آئی تھی۔ اکیسویں صدی کی اس دنیا میں تسلسل کے ساتھ موجود ہے، بلکہ اب بخارہ کا کردار زیادہ توانا ہو گیا ہے۔ اٹھارھویں صدی کا نظیر تو اس علامت کو فنا کی یاد دلاتا رہتا تھا مگر ہمارے اس عہد میں سب کچھ فراموش ہو گیا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے دور زوال میں جاگیردار اشرافیہ اور سماج کے دیگر طبقات پر کم تر طاقتیں غیر معمولی غلبہ حاصل کر لیتی ہیں۔ معاشرے کے بالائی طبقات زوال کی رو میں اپنے بلند مقامات سے پستی میں جا گرتے ہیں۔ وہ تمام باتیں جو معاشرے میں مسلمات کا درجہ رکھتی تھیں اپنے مقامات سے گر کر متافض صور توں میں نظر آنے لگتی ہیں۔ اکھاڑ پچھاڑ کی یہ صورت نظیر کے لیے تماشا بن جاتی ہے۔ اشیاء اور مظاہر کی ہیئت اور کیفیت میں بہت بڑا تغیر دیکھتا ہے۔ اس ہیئت میں اشیاء بد ہیئت ہوتی ہوئی ملتی ہیں یا ان کی ہیئت بدلی ہوئی نظر آتی ہے جو کچھ تھا وہ نہیں رہا اور جو کچھ رہا ہے وہ بد ہیئت، بے شکل اور بے آبرو ہو گیا ہے۔ سماج میں یہ تغیر اس حد تک ہے کہ منظر نامہ بے معنی ہو رہا ہے۔ سیاہ سفید ہو رہا ہے اور سفید سیاہ۔ دن کی جگہ رات نے لے لی ہے۔ سچ کی جگہ جھوٹ، حق کی جگہ باطل اور نیکی پر بدی غالب آگئی ہے۔ مسلمات حیات کی ہمہ گیر شکست و ریخت اور نفی نے زندگی کے معنی اور مفہوم کو یک سر بدل دیا ہے۔ معاشرے کی مثبت روایات، ضوابط اور معیارات پر منفی رجحان غالب آگئے ہیں۔ نظیر نے اٹھارھویں صدی کی بے معنویت کو متافض تشالوں کی صورت میں پیش کیا ہے۔ اس صدی کے سماجی منظر نامہ میں صداتوں، مسلمات اور معیارات کے الٹ جانے سے جو نئی تشالیں بنتی ہیں وہ نظیر کی حساس نگاہوں کو ان شکلوں میں نظر آتی ہیں:

یہ جتنا خلق میں اب جا بجا تماشا ہے جو غور کی تو یہ سب ایک کا تماشا ہے
نجانو کم اسے یارو بڑا تماشا ہے جدھر کو دیکھو ادھر اک نیا تماشا ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

مرے یہ دیکھ تماشے نہیں ہیں ہوش بجا کسے بتاؤں میں سیدھا کسے کہوں الٹا
جو ہو طلسم حقیقی وہ جاوے کب سمجھا عجب بہار کی اک سیر ہے ابا با
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

نہیں ہے زور جنہوں میں وہ کشتی لڑتے ہیں جو زور والے ہیں وہ آپ سے کچھڑتے ہیں
جھپٹ کے اندھے بیروں کے تئیں پکڑتے ہیں نکالے چھاتیاں کبڑے بھی سب اکڑتے ہیں
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

بنا کے نیاریا زر کی دکان بیٹھا ہے جو ہنڈی وال تھا وہ خاک چھان بیٹھا ہے
جو چور تھا سو وہ ہو پاسان بیٹھا ہے زمین پھرتی ہے اور آسمان بیٹھا ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

زباں ہے جس کے اشارے سے وہ پکارے ہے جو گونگا ہے وہ کھڑا فارسی بگھارے ہے
کلاہ ہنس کی کوا کھڑا اتارے ہے اچھل کے مینڈکی ہاتھی کے لات مارے ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

کھلے ہیں آکھ کے پھول اور گلاب جھڑتے ہیں بنولے پلٹے ہیں انگور آم سڑتے ہیں
نخی کریم پڑے ایڑیاں رگڑتے ہیں بنیل موتیوں کو مونسلے سے چھڑتے ہیں
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

عزیز جو تھے ہوئے چشم میں سمحوں کے حقیر حقیر تھے سو ہوئے سب میں صاحب توقیر
عجب طرح کی ہوائیں ہیں اور عجب تاثیر اچنبھے خلق کے کیا کیا کروں بیاں میں نظیر
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

”تماشا“ کی بنیاد بھی تناقض احوال پر ہے۔ جہاں نظیر دو متضاد انتہاؤں کو دکھا کر تبدیلی یا انقلاب کی ایک تصویر ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ یہ نظیر کا بہت مرغوب اسلوب ہے۔ وہ زندگی جو صدیوں سے ایک خاص متوازن و حادہ رواں دواں تھی وہ اپنا توازن کھو بیٹھتی ہے۔ سمت بے سمت ہوتی جاتی ہے۔ اتنی بڑی تبدیلیوں کا عمل معاشرے کے مظاہر میں ملنے لگتا ہے۔ ہم نظیر کی شاعری میں جس دنیا کا تماشا دیکھتے ہیں یہ دنیا سماجی توڑ پھوڑ کے باعث غیر متوازن ہو کر ایک غیر معمولی صورت سے گزرتی ہوئی ملتی ہے۔ نظیر سماج کی تناقض صورتوں کو دیکھتے ہوئے حیران ہوتا ہے صورت حال کی تبدیلی پر تو حیران ہے مگر اس تبدیلی کو پیدا کرنے والے عوامل سے وہ تقریباً بے خبر ہے۔ اس کا تجربہ مشاہدہ لوک دانش ہی کا حصہ ہے۔ اس لیے وہ زیادہ گہرائی تک نہیں پہنچنے پاتا۔ اس کی تمام دل چسپی معاشرے کے مظاہر سے ہے۔ ان منظروں کو حرکت دینے والی قوتوں کے ساتھ اس کی دل چسپی نہیں ہے۔ وہ بہت سادگی اور آسان کے ساتھ معاشرے کی غیر معمولی تبدیلیوں کو دیکھ کر صرف یہ کہنے پر ہی اکتفا کر لیتا ہے کہ یہ دنیا تماشا ہے۔ یعنی

میں منظر ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ سب کچھ ایک جیسا نہیں رہتا ہے، یعنی نظیر کے ذہن میں یہ تصور تو موجود ہے کہ دنیا تبدیلیوں کی جگہ ہے، یہاں ہمہ وقت منظر تبدیل ہوتے ہیں لیکن ان مناظر کو تبدیل کر دینے والی تاریخی حرکتوں کو نظیر نہیں دیکھتا ہے۔ اس کا مختصر معاشرتی شعور اسے زمانی تبدیلیوں ہی تک محدود رکھتا ہے۔

”مذمت اہل دنیا“ میں نظیر جس سماجی منظر کے روبرو کھڑا ہے وہ اٹھارہویں صدی کے ہندوستان کی تصویر دکھاتا ہے۔ نادر شاہ، مرہٹوں، جاٹوں اور درانیوں کے مسلسل حملوں کے بعد مغلوں کے بنائے ہوئے دستور، ملکی نظام اور نظم و ضبط کی بنیادیں ہل چکی تھیں۔ اس زوال کی شدتوں کے باعث اس دور کے ہندوستان کی جو نفسیات بنی اس میں عدم تحفظ کا احساس شدت سے ابھرا۔ حملہ آوروں کی حرص نے لوٹ مار اور قتل و غارت کی بدترین مثالیں قائم کیں۔ انسانی ذات اور ذاتی اموال سے انسان عدم تحفظ کے باعث بے یقین ہو گیا۔ اس بے یقینی اور بے اعتباری نے معاشرے کی نفسی زندگی کو پامال کر دیا۔ ان حالات میں انسان اور گروہ خود غرضی کی بدترین حالتوں تک جا پہنچے۔ ہر فرد اور ہر گروہ نفسا نفسی کی کیفیت کا شکار تھا اور اپنا مقصد پورا کرنے کے لیے اخلاقیات کو فراموش کر بیٹھا تھا۔ چنانچہ نظیر کی نظم ”مذمت اہل دنیا“ میں دنیا کو ٹھگوں کا ”دشت“ کہا گیا ہے۔ سولہویں اور سترہویں صدی کے شعرا نے دنیا کو ٹھگوں کے دشت سے تعبیر نہیں کیا تھا مگر اٹھارہویں صدی کے نصف آخر کا ہندوستان واقعاً ٹھگوں کا دشت بن چکا تھا۔ نظیر کی دنیا اس کا ہندوستان تھا جہاں عدم تحفظ کے باعث ہمہ وقت خبردار رہنے کی تلقین کی جاتی تھی۔ لالچ، خود غرضی اور نفسا نفسی نے معاشرے کو تمام مثبت اقدار سے خالی کر دیا تھا۔ نظیر کی اس نظم میں نظیر کے عہد کی نفسی صورت حال بہت واضح طور پر موجود ہے:

مکا مذمت اہل دنیا

کیا کیا فریب کہیے دنیا کی فطرتوں کا مکر و دغا و دزدی ہے کام اکثروں کا
جب دوست مل کے لوٹیں اسباب مشفقوں کا پھر کس زباں سے شکوہ اب کیجیے دوستوں کا
ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں نک نک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا
گر دن کو ہے اچکا تو چور رات میں ہے نٹ کھٹ کی کچھ نہ پوچھو ہر بات بات میں ہے
اس کی بغل میں گپتی تیغ اس کے ہات میں ہے وہ اس کی فکر میں ہے یہ اس کی گھات میں ہے
ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں نک نک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا
اس راہ میں جو آیا اسوار لے کے گھوڑا ٹھگ سے بچا تو آگے قزاق نے نہ چھوڑا
سویا سرا میں جا کے تو چور نے جھنجھوڑا تیغا رہا نہ بھالا گھوڑا رہا نہ کوڑا
ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں نک نک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

چڑیا نے دیکھ غافل کپڑا ادھر گھسیٹا کوے نے وقت پا کر چڑیا کا پر گھسیٹا
 چیلوں نے مار پنچے کوے کا سر گھسیٹا جو جس کے ہاتھ آیا اس نے ہی دھر گھسیٹا
 ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
 یاں نک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا
 نکلا ہے شیر گھر سے گیدڑ کا گوشت کھانے گیدڑ کی دھن لگا دے خود شیر کو ٹھکانے
 کیا کیا کرے ہیں باہم مکر و دغا بہانے یاں وہ بچا نظیر اک جس کو رکھا خدا نے
 ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
 یاں نک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

اٹھارھویں صدی کا آگرہ دلی اور لاہور ایک جیسے آشوب کا شکار تھے۔ ان تینوں شہروں کا زوال دولت مغلیہ کی مرکزی ہیئت کی تباہی کے باعث ہوا تھا۔ دلی کی مرکزی ہیئت کی مضبوطی سے ان شہروں کی سیاسی اور عسکری قوت وابستہ تھی جوں ہی یہ ہیئت بگڑی ان شہروں کا وجود بھی ٹوٹنے پھوٹنے لگا۔ نواب محتشم الدولہ کی کتاب ”سیر السحتشم“ میں دلی کی جامع مسجد کے حوالے سے داراشکوہ اور شاہجہاں کے درمیان ایک مکالمے کا حوالہ ملتا ہے جس کا تعلق ہندوستان کی دفاعی حکمت عملی سے تھا:

”ایک روز داراشکوہ نے عرض کیا کہ قبلہ عالم (شاہجہاں) کرسی مسجد جامع کی فصیل قلعہ سے بہت بلند ہے۔ اگر خدا نخواستہ حریف بعد دخل یابی شہر کے مسجد سے توپ داغے تو گولے کی زد محل شاہی تک ممکن ہے۔ فرمایا کہ بابا جان (داراشکوہ) دولت خانہ شاہی کا قلعہ و فصیل دریائے انک ہے۔ ہر گاہ وہ مقام سدر راہ مخالف نہ ہو تو اس قلعہ کا کیا وجود ہے۔“^۸

شاہجہاں کی سیاسی، عسکری اور دفاعی بصیرت نے واقعہ دلی کے دفاع کو انک سے منسوب کر رکھا تھا اور جب عہد محمد شاہ میں ایک باریہ دفاع نادر شاہ کے ہاتھوں ۱۷۳۹ء میں برباد ہو گیا تو پھر حقیقتاً دلی کا قلعہ بھی محفوظ نہ رہا۔ نادر شاہ کے بعد طویل عرصے تک درانیوں کی سپاہ انک کو پار کر کے لاہور کو روندتی ہوئی لال قلعے کی فصیلوں سے ٹکراتی رہی۔

شاہجہاں انک کی دفاعی حکمت پر تو انحصار کرتا تھا مگر اس نے یہ کبھی سوچا بھی نہ ہو گا کہ جنوبی ہندوستان کے میدانوں اور پہاڑوں سے اٹھنے والے پستہ قدم مرہٹے مستقبل میں شمال کی طرف طوفان کی طرح اٹھیں گے اور آگرہ و دہلی میں پہنچ کر اس کی تعمیر کردہ عمارات کا سونا چاندی اور پتھر نوج ڈالیں گے اور پھر ایک دن ان کے قدم پنجاب کے میدانوں کی طرف بڑھیں گے اور وہاں کا حاکم آدینہ بیگ خان ۱۷۵۸ء میں ان کی خوشنودی کے لیے شاہجہاں ہی کے تعمیر کردہ شالیمار باغ میں خوش بودار پانیوں کے فوارے چلا کر اور روشنیوں کو جلا کر ان کی آؤ بھگت کا سامان فراہم کرے گا اور اس کے بعد ان کے گھڑ سوار دریائے انک کے دفاعی حصار کو بھی عبور کر کے آگے بڑھ

جائیں گے۔

نظیر کے شہر آگرہ کی اولیس تباہی بادشاہ مر سید حسین علی خان کے ہاتھوں مغلوں کے دور آخر میں اس وقت ہوئی جب اس نے قلعہ پر قبضہ کیا۔ آگرہ کے مورخ سید محمد لطیف کے بقول:

”قلعہ پر قبضہ کے بعد امیر الامرا حسین علی خاں نے اس میں داخل ہو کر ان تمام خزانوں، جواہرات اور قیمتی اشیاء پر قبضہ کر لیا، جنہیں تین صدیوں سے وہاں جمع کیا گیا تھا اور جنہیں سکندر لودھی کے دور سے یکے بعد دیگرے بادشاہوں نے اکٹھا کیا تھا۔ وہاں پہ نور جہاں بیگم اور ممتاز محل کے اثاثے بھی موجود تھے۔ مختلف اطلاعات کے مطابق، جن کی مالیت دو سے تین کروڑ روپے تک تھی۔ خاص طور پر وہاں سچے موتیوں کی ایک چادر بھی تھی، جسے شاہجہان نے ممتاز محل کے مزار کو ڈھانپنے کے لیے بنوایا تھا، اسے برسی کے موقع پر جمعہ کی رات کو اس پر بچھایا جاتا تھا، اس کی مالیت کئی لاکھ روپے تھی۔ وہاں پہ نور جہاں کا آفتاب اور سچے موتیوں اور سنہری کام کی کشیدہ کاری سے مزین اور قیمتی یا قوتوں اور زمرودوں کے حاشیہ سے آراستہ اس کا نکیہ بھی تھا۔“

۱۶۵۷ء کی دہائی میں آگرہ پر سورج مل جاٹ کا قبضہ ہوا۔ اس دوران میں سکندر کے دروازوں کے مینار اڑا دیے گئے اور تاج محل کے عظیم الشان فترتی دروازے چرائے گئے۔ جاٹوں کے قبضے کے دوران سر بہ فلک عمارات ڈھادی گئیں۔ خانقاہیں تباہ ہوئیں، علمی ادارے برباد ہوئے، علماء کے گھر لٹے، سورج مل کے مقرر کردہ حاکم آگرہ سوہرام جاٹ نے آگرہ شہر کے امرا کے خزانوں کی تلاش میں نفیس اور عالی شان عمارتیں کھدوا ڈالیں۔ شہر کے ساہوکاروں پر اتنے ظلم توڑے کہ ہزار ہا نفوس آگرہ سے فرار ہو گئے۔ محلے کے محلے ویران ہو گئے۔ آگرہ کی یہ الم ناک تباہی نظیر کے شہر آشوب میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس شہر آشوب کو نظیر کے فن کا شاہکار کہا جاسکتا ہے۔ یہ اس کے افسردہ، دکھی اور شکست خوردہ دل کی آواز ہے۔ جس میں ہر مقام پر آگرہ کے لیے اس کے خلوص اور محبت کی گواہی موجود ہے۔

”شہر آشوب“ میں سب سے موثر حصہ اقتصادی تباہی سے متعلق ہے۔ نظیر کے بقول ”چھتیس بیٹے والوں کے کاروبار بند“ تھے۔ گویا یہ پورے معاشی نظام کے ختم ہونے کی دلیل تھی۔ اکبر اور شاہجہان کا پر رونق اور ترقی پذیر آگرہ نظیر کے دور میں خزاں زدہ شہر کی تصویر بن گیا تھا۔ وہ اجڑی عمارتوں، قلعوں، مکانوں اور کینوں کی تباہ حالی پر گریہ زاری کرتا ہے۔ یہ اس آگرہ کی تباہی ہے جسے کبھی میر نے آباد دیکھا تھا جو اس کا اپنا شہر بھی تھا۔ میر اس کی تباہی پر بلبلاتا تھا:

”میں نے سوچا سبحان اللہ یہ وہی شہر ہے جس کی گلی گلی میں عارف کامل، فاضل، شاعر، منشی، دانش مند، فقیہ، حکیم، صوفی، محدث، مدرس، درویش، متوکل، شیخ، ملا، حافظ، قاری، امام، موزن، مدرسہ، مسجد، خانقاہ، نکیہ، مہمان سرا، مکان اور باغ تھے اور آج

کوئی ایسی جگہ نظر نہیں آتی جہاں بیٹھ کر دل خوش کر لوں۔ ایسا آدمی نہیں ملتا جس سے کچھ
دیر گپ کر سکوں۔ بس ایک وحشت ناک خرابہ تھا (جسے دیکھ کر) بہت رنج اٹھایا اور واپس
آگیا۔“ ۱۲

اگرہ کی تباہی و بربادی میں زرعی نظام کے زوال اور پیداواری قوتوں کے انحطاط کا نمایاں حصہ نظر آتا
ہے۔ اورنگ زیب کے عہد حکومت میں مغلوں کی بیشتر عسکری قوت دکن میں سرگرم رہی جس کے باعث اگرہ اور
اس کے ارد گرد کے تمام علاقے مقامی سرداروں کے حملوں کے باعث غیر محفوظ ہو گئے تھے۔ سڑکیں تحفظ سے
محروم ہو چکی تھیں اس لیے تجارتی رستے بند ہو گئے تھے۔ چوں کہ مغلوں کی عسکری حکمت عملی تمام تر توجہ دکن پر
مركز کر چکی تھی۔ اس لیے شمالی ہند خاموشی سے اندر ہی اندر کم زور ہو رہا تھا، مگر اگرہ کی تباہی میں بڑا کردار جاٹوں اور
مرہٹوں کا بھی تھا۔ ۱۷۸۵ء میں قلعہ پر مرہٹے قابض ہوئے۔ انسانی جان و مال بدستور تباہ و برباد ہوتے رہے۔
تقریباً پون صدی کی سماجی نزاجیت سے سماج کے تمام طبقات اوپر سے نیچے تک اجڑتے رہے۔ انتظامی ڈھانچے کی توڑ
پھوڑ کے باعث ایسا ماحول مدتوں تک پیدا نہ ہو سکا تھا جو انسانی تحفظ کی ضمانت دیتا، پیداواری وسائل اور قوتوں کو مجتمع
کرتا، محاصل سے عسکری اور انتظامی ڈھانچے کو استحکام بخشتا جس سے صنعت، تجارت، فنون اور دستکاریوں کو فروغ
ملتا۔ نظیر کے عہد کا اگرہ ان سب عوامل کی عدم موجودگی میں تاریخ کی دردناک سوگ داری میں گر یہ کناں دیکھا
جاسکتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ شہر کی سماجی زندگی کو کسی ساحر نے اپنے سحر سے ساکن کر دیا ہے۔ شہر اپنی حرکی
قوتوں سے محروم ہو کر گہرے دکھ، کرب اور عذاب سے اپنے تاریک وجود کو ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ شہر کے
تمام پیشہ وراپنی اپنی تباہی کی تمثالوں کے ساتھ سوگ دار کھڑے نظر آتے ہیں:

شہر آشوب

اب اگرے میں جتنے ہیں سب لوگ ہیں تباہ آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ
مانگو عزیزو ایسے برے وقت سے پناہ وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج اب ہیں آہ
کسب و ہنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند
صراف بننے جوہری اور سیٹھ سا ہو کار دیتے تھے سب کو نقد سو کھاتے ہیں اب ادھار
بازار میں اڑے ہے پڑی خاک بے شمار بیٹھے ہیں یوں دکانوں پہ اپنی دکاندار
جیسے کہ چور بیٹھے ہوں قیدی قطار بند
مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار اور جتنے پیشہ ور ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لوہار تو پیٹے ہے سرسار کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیس پیشہ والوں کے ہیں کاروبار بند

زر کے بھی جتنے کام تھے وہ سب دہک گئے اور ریشی قوام بھی یک سر چنگ گئے
 زردار اٹھ گئے ہیں تو بنے سرک گئے چلتے سے کام تارکشوں کے بھی تھک گئے
 کیا ہال پتلے کھینچے جو ہو جاوے تار بند
 بیٹھے باطلی راہ میں تنکے ہی چنتے ہیں چلتے ہیں نان بائی تو بھر بھونچے بھنتے ہیں
 دھننے بھی ہاتھ ملتے ہیں اور سر کو دھنتے ہیں روتے ہیں وہ جو مشروع و دارائی بنتے ہیں
 اور وہ تو مر گئے جو بنے تھے آزار بند
 کوئی پکارتا ہے پڑا بھیج یا خدا اب تو ہمارا کام تھکا بھیج یا خدا
 کوئی کہے ہے ہاتھ اٹھا بھیج یا خدا لے جان اب ہماری تو یا بھیج یا خدا
 کیوں روزی یوں ہے کی مرے پروردگار بند
 کیونکر بھلا نہ مانگئے اس وقت سے پناہ محتاج ہو جو پھرنے لگے در بدر سپاہ
 یاں تک امیر زادے سپاہی ہوئے تباہ جن کے جلو میں چلتے تھے ہاتھی دھوڑے آہ
 وہ دوڑتے ہیں اور کی پکڑے شکار بند
 جو گھوڑا اپنا بیچ کے زیں کو گرد رکھیں یا تیغ اور سپر کو لیے چوک میں پھریں
 پنکا جو بکتا آوے تو کیا خاک دے کے لیں وہ پیش قبض تک کی پڑی روٹی پیٹ میں
 پھر اس کا کون مول لے وہ لچھے دار بند
 جتنے سپاہی یاں تھے نجانے کدھر گئے دکھن کے تئیں نکل گئے یا بیشتر گئے
 ہتھیار بیچ ہو کے گدا گھر بہ گھر گئے جب گھوڑے بھالے والے بھی یوں در بدر گئے
 پھر کون پوچھے ان کو جو اب ہے کنار بند
 جتنے ہیں آج آگرے میں کارخانہ جات سب پر پڑی ہے آن کے روزی کی مشکلات
 کس کس کے دکھ کو روئیے اور کس کی کہیے بات روزی کے اب درخت کا ملتا نہیں ہے پات
 ایسی ہوا کچھ آکے ہوئی ایک بار بند
 ہے کون سا وہ دل جسے فرسودگی نہیں وہ گھر نہیں کہ روزی کی نابودگی نہیں
 ہرگز کسی کے حال میں بہودگی نہیں اب آگرے میں نام کی آسودگی نہیں
 کوڑی کی آکے ایسی ہوئی راہ گزار بند
 ہے میری حق سے اب یہ دعا شام اور سحر کر آگرے کی خلق پر اب مہر کی نظر
 سب کھاویں پیویں یاد رکھیں اپنے اپنے گھر اس ٹوٹے شہر پر بھی الہی تو فضل کر
 کھل جاویں ایک بار تو سب کاروبار بند

عاشق کہو اسیر کہو آگرے کا ہے ملا کہو دبیر کہو آگرے کا ہے
مفلس کہو حقیر کہو آگرے کا ہے شاعر کہو نظیر کہو آگرے کا ہے
اس واسطے یہ اس نے لکھے پانچ چار بند

نظیر آگرہ کے شہر آشوب میں اقتصادی زندگی کے زوال کو مسلسل بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ مگر نظیر کی نگاہ اس زوال کے منظر نامہ ہی تک رہتی ہے وہ اس کے پس منظر کی طرف نہیں جھانکتا، زوال کو پیدا کرنے والی قوتوں اور عوامل کی طرف نہیں دیکھتا۔ اسے چھتیس پیشوں کے کاروبار تو بند نظر آتے ہیں مگر یہ نظر نہیں آتا کہ یہ کاروبار کن حالات میں بند ہوئے ہیں اور پیداواری نظام کس طرح سے زوال کی سمت بڑھا ہے۔ لیکن یہ نظیر کا موضوع بھی نہیں تھا وہ نہ مورخ تھا نہ اقتصادیات کا ماہر، وہ صرف شاعر تھا اور اس کا مقصد اپنے عہد کو شاعری کے کیونوس پہ منتقل کرنا ہی تھا۔ وہ کوئی دانش ور بھی نہیں تھا اگر وہ کوئی دانش رکھتا تھا تو جیسا کہ ہم پیشتر کہہ چکے ہیں یہ لوگ دانش تھی اور اس دانش تک اس کی رسائی اس کے اپنے ذاتی تجربات، مشاہدات اور عام آدمی کے فہم و ادراک کے استفادہ سے ہو سکتی تھی۔

آئیے اب ہم نظیر کی شاعری کے ایک اور پہلو کا جائزہ لیتے ہیں اور یہ ہے نظیر کی شاعری کا عاشقانہ موضوع۔ زندگی کے اخلاقی، روحانی، تہذیبی، اقتصادی اور عوامی موضوعات کے ساتھ اس کی شاعری کا عشقیہ موضوع بھی توجہ طلب ہے۔ نظیر جیسے رند مشرب عاشق مزاج شاعر کا عشق بھی اس کی شخصیت ہی کا عکاس ہے۔ اس کے ہاں غزل کا رکھ رکھاؤ والا عشق نہیں ہے اور نہ ہی یہ عشق مجازی معنی سے بلند ہوتا ہے۔ یہ ایک انسان کا دوسرے انسان کے ساتھ عشق ہے۔ نظیر کے ہاں ہمیں شب فراق، تنہائی، مگر یہ زاری، دل سوزی اور جنون کی کیفیات کا مشاہدہ بھی نہیں ملتا۔ نظیر اپنے محبوب کے سامنے سجدہ ریز بھی نہیں ہوتا، وہ کوچہ جانناں میں میر کی طرح دیوار کا سایا بھی نہیں ڈھونڈتا۔ نظیر کے ہاں عشق میں شوخی، چھیڑ چھاڑ، بانگین، جنسی آرزو مندی اور شباب و نشاط کی حالتیں ملتی ہیں۔ خواہشوں سے سرشار نظیر عشق میں تلذذ کے سارے امکانات کا متلاشی رہتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ دبستان لکھنؤ کی ذہنی فضا کے قریب ملتا ہے۔ اس کے عشق کی فضا میں لکھنؤ جیسی شوخی اور بھڑکیلا پن نظر آتا ہے جہاں دلی کی روحانیت کی جگہ جذبات کی تیزی رنگ دکھاتی ہے۔ نظیر کا عشق لپٹ جھپٹ کا ہے:

قطعہ

”عشاق جانوروں میں میں تو امام ہوں“
کتنا ہی اس نے تن کو چھڑایا جھڑک جھڑک
یہ کش مکش ہوئی تو گریباں مرا ادھر
آخر اسی بہانے ملا یار سے نظیر
یہ کہہ کے میں جو اس کے گلے سے لپٹ گیا
پر میں بھی قینچی باندھ کے ایسا چٹ گیا
نکلے ہوا اور اس کا دوپٹہ بھی پھٹ گیا
کپڑے بلا سے پھٹ گئے سودا تو پٹ گیا

ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے فرحت اللہ بیگ یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ ”قینچی باندھنا، ملنا اور سودا پٹنا“ ایسے رکیک محاورے ہیں کہ غزل کسی طرح ان کی تاب نہیں لاسکتی۔^{۱۱} نظیر کی عشقیہ پکڑ حکم کا ایک

چڑھی جو دوڑ کے کوٹھے پہ وہ پری اک بار
وہ پہنا کرتی تھی انگلیا جو سرخ لابی کی
تو میں نے جالیا اس کو ادھر کے زینے سے
لپٹ کے تن سے وہ تر ہو گئی پسینے سے
پکاری آگ لگے اوئی اس قرینے میں
پڑا جو ہاتھ میرا سینے پر تو ہاتھ جھٹک

نظیر کی عشقیہ شاعری میں جنسی واردات کے بے شمار منظر مل سکتے ہیں۔ اس مقام پر ہم ان کی نظم ”پری کا سراپا“ کا حوالہ دیں گے۔ ”پری کا سراپا“ ایک ایسی عورت کے بدنی حسن کی کیفیات رکھتا ہے کہ جس کے بدن کا ایک ایک حصہ جنسی کشش سے بدست ہے۔ نظیر جس عورت کا سراپا نگار ہے وہ آخر کار پری کم مگر آفت روزگار زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ سر تا پا جنسی عشق کا شاہکار۔

نظیر کے سراپا سے جو عورت برآمد ہوتی ہے وہ دلی کی عورت نہیں ہے کیوں کہ دلی کی عورت غزل کی شاعری میں مکمل یا نامکمل نظر نہیں آتی۔ ہم اس کی معمولی سی جھٹک ہی دیکھ سکتے ہیں یا شاعر کے دل پر اس کے خوب صورت بدن کو دیکھ کر پیدا ہونے والے تاثرات کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ ویسے بھی دلی کے شاعر حسن کے مرقع بنانے والے نقاش نہیں ہیں۔ وہ محسوسات حسن کے شاعر ہیں، تمثال گر نہیں ہیں۔ درحقیقت وہ دل کے شاعر ہیں نگاہ کے شاعر نہیں۔ اس کے مقابلے میں لکھنؤ کے کھلے ’آزاد اور حسن پرست معاشرے نے فنی اظہار کو خارجی حسن کے بیان پر مرکوز کر دیا تھا۔ اس لیے شعرائے لکھنؤ نے سراپا نگاری میں کمال بہم پہنچایا۔ نظیر کی نظم ”پری کا سراپا“ شاید لکھنؤ سے متاثر ہے اور اس پر جرأت کا اثر موجود ہے مگر یہ بات قابل ذکر ہے کہ نظیر کا سراپا ’جرأت کے مقابلے میں بہتر ہے۔ نظیر کی تمثالیں جرأت سے زیادہ جان دار، فعال اور تکیھی ہیں اور جنسی حساسیت سے بھری ہوئی ہیں۔ ”پری کا سراپا“ کی عورت اشتعال انگیزی کی حد تک تیز ہے۔ یہ ہندوستانی عورت ہے، جو بناؤ سنگار سے آراستہ، زیورات سے لدی ہوئی ہے جس کے جسم کے ایک ایک حصے کی نظیر نے جنسی تمثالیں (Erotic Images) بنائی ہیں۔ آئیے ہم نظیر کی غزل کی طرف رجوع کرتے ہیں جس میں نظیر کا فتنہ گر محبوب اپنے حسن کی جلوہ سامانیوں کے منظر کھلے عام دکھاتا ہے۔ یہ محبوب کیا ہے، چلتا پھرتا ایک فتنہ ہے۔ اس فتنہ کا مقابلہ کرنے کے لیے دبستان لکھنؤ میں بھی کہاں تاب ہوگی۔ نظیر کا یہی فتنہ گر محبوب بعد ازاں داغ کی غزل میں ایک روز قیامت بن کر اٹھتا ہے:

نظیر اپنی غزل میں معاملہ بندی کا شاعر ہے۔ وہ معاملہ بندی کے واقعات کو اشارے اور کنائے کی زبان میں کہنے کا عادی نہیں ہے۔ وہ معاملات عشق کو کھل کر بیان کرتا ہے۔ اس کی دو غزلوں کے یہ اشعار دیکھیے اس کے بے باک اسلوب اور حوصلہ مندی کا بہ خوبی اندازہ ہو سکے گا:

رہے جو شب کو ہم اس گل کے ساتھ کوٹھے پر
تو کیا بہار سے گزری ہے رات کوٹھے پر
یہ دھوم دھام رہی صبح تک، اہا ہا ہا!
کسی کے اترے ہے جیسے برات کوٹھے پر

مکان جو عیش کا ہاتھ آیا' غیر سے خالی
 گرایا' شور کیا' گالیاں دیں' دھوم مچی
 نکھیں ہم عیش کی سختی کو کس طرح اے جان
 کند زلف کی لٹکا کے دل کو لے لیجئے
 خدا کے واسطے زینے کی راہ بتلاؤ
 لپٹ کے سوئے جو اس گل بدن کے ساتھ نظیر
 تمام ہو گئیں حل مشکلات کوٹھے پر

کبھی تو آؤ' ہمارے بھی جاں کوٹھے پر
 کھڑے جو ہوتے ہو تم آن آن کوٹھے پر
 تمہیں جو شام کو دیکھا تھا بام پر میں نے
 یقین ہے بلکہ مری جان جب کہ نکلے گی
 مجھے یہ ڈر ہے کسی کی نظر نہ لگ جاوے
 بشر تو کیا ہے فرشتے کا جی نکل جاوے
 جھلک دکھا کے ہمیں اور بھی پھنسانا ہے
 تمہیں تو کیا ہے' ولیکن مری خرابی ہو
 گو چوڑے کاری میں ہوتی ہے سرخی تو ایسی
 یہ آرزو ہے کسی دن تو اپنے دل کا درد
 لڑاؤ غیر سے آنکھیں کھو ہو ہم سے آہ!
 خدا کے واسطے' اتنا تو جھوٹ مت بولو
 کند زلف کی لٹکا کے اس صنم نے نظیر
 چڑھا لیا مجھے اپنے ندان کوٹھے پر

نظیر کی مندرجہ بالا غزلوں کا رنگ صاف طور پر دبستان لکھنو جیسا معلوم ہوتا ہے۔ بے باکی' رندی اور
 حسن و عشق کی وہی جنسی روایت ہے جو دبستان لکھنو سے منسوب کی جاتی ہے۔ مگر یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ
 کیا مذکورہ غزلوں کا رنگ لکھنو سے مستعار ہے یا نظیر کا اپنا رنگ ہے؟ عین ممکن ہے یہ نظیر کا اپنا رنگ ہو۔ کیوں کہ یہ
 رنگ سخن ان کے طرز احساس کی واضح طور پر غمازی کرتا ہے۔ نظیر کی تخلیقی طبع سے مشابہت اور موانست کا حامل
 ہے۔ دقت یہ ہے کہ نظیر کی کلیات میں کلام کے زمانہ تخلیق کی طرف داخلی طور پر کوئی اشارہ نہیں ملتا ہے۔ اگر ایسا

کوئی حوالہ نظیر کے عشقیہ کلام کے بارے میں مل سکتا تو ہمارے لیے نظیر کے متقدم یا متاخر ہونے کا ثبوت فراہم ہو سکتا تھا۔ دریں حالات ہمارے لیے یقینی طور پر کچھ کہنا ممکن نہیں ہے۔ ہم اس بات کی طرف توجہ دلانا ضروری سمجھتے ہیں کہ جرأت، انشا اور نظیر کا سال وفات بالترتیب ۱۸۰۹ء، ۱۸۱۷ء اور ۱۸۳۰ء ہے۔ نظیر کی غزلوں کے داخلی تیور یہ بتاتے ہیں کہ ان کا تعلق نظیر کے ایام شباب سے ہے۔ اس لیے ان کا زمانہ تخلیق ۱۷۷۵ء سے قبل کا ہو سکتا ہے۔ نظیر کی حقیقی قدر و قیمت اس کی عشقیہ شاعری میں نہیں ہے۔ نظیر کے شعری مقام کو لازوال بنانے میں دوسرے شعری عوامل کا ہاتھ ہے۔ آئیے ہم نظیر کی شاعری کے دوسرے اہم رجحانات کی طرف لوٹتے ہیں۔

نظیر کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس نے سورداں، کبیر اور میرابائی کی روایت میں شاعری لکھی۔^{۱۳} سورداں اور میرابائی کرشن بھگتی کے شاعر ہیں۔ ان کا اسلوب خالص رومانوی اور مابعد الطبیعیاتی ہے۔ محبت کی تڑپ اور سوز و ساز کی کیفیات ان کی شاعری کا جوہر ہیں۔ ان کے اندر عشق کی آگ مسلسل جلتی ہوئی ملتی ہے اور وہ کرشن کے تصور میں غرق اس جہان فانی کا سفر پورا کر جاتے ہیں مگر نظیر اس نوعیت کے شدید باطنی تجربات کا شاعر نہیں ہے۔ اس کی شاعری کسی بھی تصور کے لیے سوز و ساز میں نڈھال نظر نہیں آتی ہے۔ وہ کسی بھی خیال کے لیے سنجیدہ نہیں ہے۔ اس کی شاعری تو انسان اور مظاہر حیات کے تماشوں کا ایک مجموعہ ہے اور وہ ایک زندہ دل مگر حساس تماشا کی کے طور پر ہمہ وقت محو تماشا ملتا ہے۔ نظیر پر بھگتی کا صرف اتنا اثر ضرور ہے کہ اگر وہ کا تعلق بھگتی کے علاقے سے تھا اور نظیر چوں کہ درویش منش مزاج رکھتا تھا اور طبیعت میں قلندری بھی تھی اور صوفیانہ روایات کے حوالے سے ہر مذہب و ملت کے انسان سے محبت کرتے رہنا اس کا مشرب تھا اور اس لیے اس کی شاعری پر کرشن بھگتی کے شاعروں سورداں اور میرابائی کے گیتوں کا اثر بتایا جاتا ہے۔ سورداں اور میرابائی کے گیتوں میں جو رس، مٹھاس اور سوز ہے وہ نظیر کی شاعری کی خصوصیت نہیں ہے۔ نظیر پریم کے گیتوں کی روایت کا شاعر نہیں ہے۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ وہ بھگتوں کی طرح مذہب کے رسمی پہلوؤں کی جگہ انسانی محبت کو اہمیت دیتا تھا۔ جہاں تک کبیر کا تعلق ہے وہ ہندوستان کی لوک دانش اور محبت کا شاعر تھا۔ وہ اسلام اور ہندومت کے درمیان بنیادی صداقتوں کو تلاش کر کے دونوں مذہب میں نقطہ اتصال کا متلاشی تھا۔ اس کی شاعری پر یہ فکر بہت حاوی ہے۔

آئیے اب آخر میں ہم نظیر کے ہاں لفظی صوتیات کا جائزہ لیتے ہیں۔ نظیر کے فن میں لفظوں کا صوتی کردار توجہ طلب ہے۔ اس کے فن میں لفظوں کی تمثالیں لفظوں کے صوتی آہنگ سے ظاہر ہوتی ہیں۔ اس کی تمثالوں اور اصوات کے درمیان ایک گہرا با معنی ربط پایا جاتا ہے۔ جہاں لفظ اور اصوات مل کر معنی و آہنگ کی ایک کائی تشکیل کرتے ہیں۔

عبدالغفور شہباز نے انیسویں صدی کے خاتمہ پر نظیر کی شاعری میں موسیقی کی اہمیت واضح کرتے ہوئے یہ رائے دی تھی کہ وہ آوازوں کی رتبہ شناسی کا بڑا ماہر پروفیسر ہے:

”وہ اکثر اپنے کلام میں بعض خاص موقعوں پر بعض خاص اثر پیدا کرنے کی ضرورت

سے الفاظ کو اس انتظام سے ترکیب دیتا ہے کہ معانی اور صورت عبارت میں ساز اور گویے کا

سادل چسپ اتحاد پیدا ہوتا ہے۔“ ۱۵

”جہاں گانے بجانے اور بزم نشاط کی دھوموں کا ذکر ہوتا ہے وہاں اسی فطری

موسیقی خیز سلیقے سے وہ ایسے ایسے لفظ اکٹھے کرتا ہے اور اس ترکیب سے صاف معلوم ہوتا ہے

کہ مجلس جمی ہوئی ہے۔ پکھاوج اور جوڑی کی جوش انگیز آوازیں صاف آرہی ہیں۔“ ۱۶

نظیر کی نظموں کو دیکھیے تو ان میں صوتی آہنگ بہت فعال اور متحرک ہے۔ اس کے صوتی آہنگ کی تشکیل میں غیر روایتی شعری لغت کا استعمال ہے۔ ایسی شعری لغت جو بول چال کی زبان سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ ”سحرالبیان“ یا ”گلزار نسیم“ کے صوتی آہنگ کی روایت سے قطعاً بے نیاز ہے۔ اس کے صوتی آہنگ کو اردو شاعری کی روایتی جمالیات سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ آہنگ ’ملائم نازک‘ لطیف اور سرور آوازوں سے بھی سلسلہ نہیں جوڑتا ہے۔

نظیر کا صوتی آہنگ بول چال کی عام زبان سے مرتب ہوتا ہے۔ وہ لفظوں کی اصوات سے شعری ماحول تخلیق کرنے پر قدرت رکھتا ہے۔ اس کا کمال فن بالخصوص اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب لفظوں سے ان کے معنوی آہنگ اجاگر ہوتے ہیں۔ لفظ خود بولنے لگتے ہیں اور ان کی آوازیں ان کی داخلی معنویت سے مل کر آہنگ بلند کرتی ہیں۔ اس عمل میں نظیر کوئی لطیف قسم کا آہنگ پیدا نہیں کرتا ایسا ہونا ممکن بھی نہیں کیوں کہ نظیر اس شعری لغت کا پیرو ہی نہیں ہے۔

نظیر کے صوتی پیرائے نظم کے کلی ڈھانچے کو ایک آہنگ دیتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے معنوی تعلق سے ایک آواز دیتا ہے اور بہت سے لفظ مل کر ایک آہنگ کی وحدت تشکیل دیتے ہیں۔ یہاں لفظوں کے مجموعی مزاج سے صوتی آہنگ کی شکل نمودار ہے:

جاڑا

جب ماہ آگہن کا ڈھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
اور نس نس پوس سنبھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
دن جلدی جلدی چلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
چلا خم ٹھونک اچھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
دل ٹھوکر مار پچھاڑا ہو اور دل سے ہووے کشتی سی
تھر تھر کا زور اکھاڑا ہو بجتی ہو سب کی بتیسی
ہو شور مچھو ہو ہو ہو کا اور دھوم ہو سی سی سی کی
کلے پر کلہ لگ لگ کر چلتی ہو منہ میں چکی سی
ہر دانت چنے سے دلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
ہر چار طرف سے سردی ہو اور مہن کھلا ہو کوٹھوں کا
اور تن میں مہہ شبنم کا ہو جس میں خس کا عطر لگا

چھڑکاؤ ہوا ہو پانی کا اور خوب پلنگ بھی ہو بھیگا
ہاتھوں میں پیالہ شربت کا ہو آگے اک فراش کھڑا
فراش بھی پکھا جھلٹا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی

نظیر کی نظموں میں حروف کی صوتی آوازوں سے آہنگ کی ایک مسلسل رود تسلسل کے ساتھ پورے
شعری پیکر میں جاری و ساری محسوس ہوتی ہے۔ یہ بات شاعر کی ذات میں موجود داخلی روانی کی دلیل ہے جہاں
لفظوں کی فعالیت اس کی باطنی کیفیت میں منکشف ہوتی ہے:

نت عشرت ہے نت فرحت ہے نت راحت ہے نت شادی ہے
نت مہر و کرم ہے دلبر کا نت خوبی خوب مرادی ہے
جب اٹھا دریا الفت کا ہر چار طرف آبادی ہے
ہر رات نئی اک شادی ہے ہر روز مبارک بادی ہے
ہر آن ہنسی ہر آن خوشی ہر وقت امیری ہے بابا
جب عاشق مست فقیر ہوئے پھر کیا دلگیری ہے بابا
ہے تن تو گل کے رنگ بنا اور منہ پر ہر دم لالی ہے
جز عیش و طرب کچھ اور نہیں جس دن سے سرت سنبھالی ہے
ہو تنوں میں راگ تماشے کا اور گت پر بجتی تالی ہے
ہر روز بسنت اور ہولی ہے اور ہر اک رات دوالی ہے
ہر آن ہنسی ہر آن خوشی ہر وقت امیری ہے بابا
جب عاشق مست فقیر ہوئے پھر کیا دلگیری ہے بابا
ہم چاکر جس کے حسن کے ہیں وہ دلبر سب سے اعلیٰ ہے
اس نے ہی ہم کو جی بخشا اس نے ہی ہم کو پالا ہے
دل اپنا بھولا بھالا ہے اور عشق بڑا متوالا ہے
کہا کہیے اور نظیر آگے اب کون سمجھنے والا ہے
ہر آن ہنسی ہر آن خوشی ہر وقت امیری ہے بابا
جب عاشق مست فقیر ہوئے پھر کیا دلگیری ہے بابا

ڈاکٹر محمد صادق نے نظیر کی شاعری میں ”صوتی اشاریت“ کی طرف توجہ دلائی ہے جس کا مطلب ایسے
الفاظ ہیں جو صوتی اعتبار سے اپنے معانی پر دلالت کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے نظیر کی شعری لغت کے الفاظ میں حروف

ک'گ اور ث' بہ کثرت پائے جاتے ہیں۔ ان حروف کو ادا کرنے کے لیے سانس کو حلق یا حک میں روک کر دھنکا چھوڑ دیا جاتا ہے جس سے پھٹنے یا دھماکے کی آواز پیدا ہوتی ہے اور آواز میں گھمبیر تا گرج اور اونچا پن سنائی دیتا ہے۔^{۱۷} نظیر کی شاعری میں ہم ایک ایسی دنیا کا مشاہدہ کرتے ہیں جو اس سے پہلے اردو شاعری کے کیونوس پر موجود نہ تھی۔ یہ دنیا صدیوں سے موجود تھی مگر یہ نظیر ہی تھا جس نے ہندوستان کے مقامی رنگوں کی اس دنیا کو دریافت کرتے ہوئے اپنی شاعری کو نہ ختم ہونے والے میلوں، تہواروں، موسموں، ہنگاموں اور محفلوں سے آباد کر دیا تھا۔

یہ درست ہے کہ اس کا متخیلہ غالب کی طرح بلند نہ تھا اور یہ بھی درست ہے کہ وہ تاج کی نازک خیالی اور مومن کی نازک طبعی سے مناسبت نہ رکھتا تھا۔ اس کی مناسبت اگر تھی تو اپنے عہد کے انسان اور اس کی زندگی کے مظاہر کے ساتھ تھی۔ وہ غریب لوگوں کے دکھ درد کا ساتھ تھا۔ نظیر اپنے عہد کی محرومی اور شکستگی کے ساتھ ساتھ زندگی کی اس گہما گہمی، رونق اور دھوم دھڑکے کا بھی شاعر تھا جو معاشرے میں کسی نہ کسی طور پر جاری رہتی تھی۔ اسے زندگی کے ان پہلوؤں کے ساتھ دل چسپی تھی جن میں چہل پہل، گہما گہمی، ہنگامہ پروری اور شور و غوغا تھا۔^{۱۸} اور یہ سب بیانات رسی تکلفات کے بغیر سادہ اور بول چال کی عام زبان میں ادا ہوتے تھے۔ نظیر سے قبل اردو شاعری کبھی بھی زندگی کے عام مظاہرہ کا ذریعہ اظہار نہ بن سکی تھی۔ اردو شعرا نے شاعری کو ہمیشہ جذبہ و احساس اور فکر و فلسفہ ہی کی چیز قرار دیا، مگر حقیقت میں زندگی کیا تھی؟ اس کے مسائل کیا تھے؟ عصریت کا آشوب کیا تھا؟ انسان کس حالت میں تھا؟ اس کے نفسی شعور کی کیا حالت تھی؟ اس کے زوال کا المیہ کیا تھا؟ یہ ساری باتیں ان کے فنی اظہار کا بہ مشکل ہی ذریعہ بن سکی تھیں البتہ کبھی کبھار داخلیت کی ڈوبی ہوئی لے میں کوئی ایسا شعر برآمد ہو جاتا تھا۔

نظیر نے اپنی تخلیقی دنیا کا مولد، اسالیب اور شعری لغت کو ہندوستان کی لوک روایت سے لیا تھا۔ اس کی تخلیقی دنیا میں بچارے تھے، میلے تھے، تہوار تھے، موسموں کا آنا جانا تھا، زندگی کے غم تھے اور خوشیاں تھیں۔ اس کے دوست پرندے تھے، جانور تھے اور ان کے ساتھ ساتھ عام انسان اور ان کی لوک دانش بھی جو نظیر کی اخلاقیات اور روحانیت کی بنیاد تھی وہ انسان اور انسان کے مظاہر کی محبت سے سرشار ایک ایسا شاعر تھا کہ جس کا دل زندگی کی حرارتوں سے ہمیشہ دھڑکتا رہتا تھا اور یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اس کی روحانیت اور کائنات کے حسن سے بلا تکلف لطف اندوزی جس میں چڑیاں، چوپائے اور میلوں ٹھیلوں میں لوگوں کے اجتماعات وغیرہ سب شامل تھے، مقبول عام نوعیت کی تھی۔^{۱۹}

نظیر کی شخصیت کے عوامی کردار کو بیسویں صدی کے اردو نقادوں نے بہت سراہا ہے۔ ان کے اس پہلو کے بارے میں ایک رائے یہ ہے:

”نظیر کی شخصیت کا سب سے بڑا اور اہم پہلو ان کا عوامی کردار ہے۔ وہ بچارے ایک غریب مدرس ہیں جو روزانہ ٹیپر بیٹھ کر بستی تاج محل سے آگرہ تک لڑکوں کو پڑھانے جاتے ہیں۔ یہ ان کی زندگی کا کاروباری پہلو ہوا۔ تفریحی پہلو یہ تھا کہ وہ اپنی حیثیت کے مطابق صرف عوامی میلوں ٹھیلوں، تہواروں اور تقریبات میں شریک ہو سکتے تھے۔ اس لیے ان کے یہاں نہ تو وہ شخصیت ہے جو ”سو پست سے ہے پیشہ آباپاہ گری“ ہونے پر فخر کرے“

نہ وہ جسے اپنی سعادت پر ناز ہو نہ وہ جو ملک الشرا ہو نہ وہ جسے دیدہ وریا دانائے راز ہونے کا دعویٰ ہو۔ وہ ایک عام انسان اور عوامی کردار کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں اور یہی شخصیت ان کے اسٹائل یا اسلوب کی بنیاد قرار پاتی ہے۔^{۲۰}

دبستان لکھنؤ میں ناسخ کے اثرات سے زبان اور صحت زبان کی تحریک کا ایک نتیجہ یہ نکلا تھا کہ اردو زبان اپنے مقامی رنگ کے ذخیرے سے محروم کی جا رہی تھی۔ برج، پنجابی، اودھی، سنسکرت اور دیگر زبانوں کے وہ الفاظ جو طویل مدت سے اردو کا حصہ بنے ہوئے تھے اب اس کے لسانی وجود سے کھرچے جا رہے تھے۔ اس لسانی عمل سے اردو کا رنگ روپ فارسی کے زیر اثر آ گیا۔ زبان صاف، شستہ اور معیاری تسلیم کی جانے لگی۔ غالب و مومن اور شیفتہ جیسے شعرا نے اس کا اثر قبول کیا، مگر اس حرکت کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ اردو زبان بہت حد تک اپنے مقامی رنگ سے دور ہو گئی۔ یہ نظیر اکبر آبادی تھا جس نے اصلاح زبان کی تحریک سے قبل ہی شاعری کی لوک روایت اختیار کر کے بول چال کی عام زبان کو استعمال کیا تھا۔ اس طرح وہ دبستان لکھنؤ سے پہنچنے والے نقصان کا ازالہ کر سکا تھا۔

ایک اعتبار سے نظیر کا اہم کارنامہ یہ تھا کہ اس نے زبان کو اس کے فطری اور تاریخی روپ میں محفوظ کیا۔ اس کی شعری لغت میں عربی، فارسی اور ترکی کے ساتھ ساتھ مقامی زبانوں کے الفاظ ایک قدرتی بہاؤ میں بہتے ہوئے ملتے ہیں۔ یہ سارا عمل بالکل لاشعوری اور فطری تھا۔ اس طرح نظیر نے زبان کی لسانی روایت کو زبردست تحفظ بخشا، نظیر چونکہ درویش طبع، سیدھا سادا انسان تھا۔ اس لیے وہ زبان کی صفائی، تہذیب اور اصلاح جیسے کاروبار میں شریک نہ ہوا۔ اس کی طبعی سادگی نے زبان کے فطری رنگ کو قائم رکھنے میں اہم کردار ادا کیا۔

مصطفیٰ خان شیفتہ نے یہ کہہ کر کہ نظیر کا کلام سو قین لوگوں کو مرغوب ہے،^{۲۱} اسے اشراقیہ کے ادب کی روایت سے خارج کر دیا تھا۔ شیفتہ کا یہ تنقیدی ستم دیکھ کر حسرت موہانی نے بے اختیار یہ کہا تھا کہ نظیر کے ذکر میں شیفتہ کی نکتہ چینی حد سے گزر گئی ہے۔^{۲۲} یہ ردِ عمل شیفتہ ہی کا نہیں دلی کے تہذیبی رویے کا بھی تھا اور شیفتہ اس کے نمائندہ تھے۔ غالب ہوتا یا ذوق..... یا مومن بھی..... یہ سب کے سب شعرا جن تہذیبی رویوں کے نمائندے تھے وہ نظیر کی شاعری کو منفی قسم کی شاعری سمجھتے تھے۔ ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں حالی یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ نظیر نے اردو زبان میں شائد سب سے زیادہ لفظ استعمال کیے ہیں مگر حالی یہ کہہ کر چپ بھی ہو جاتے ہیں کہ نظیر کو اہل زبان کم مانتے ہیں۔ ”معلوم ہوتا ہے کہ حالی اپنی ساری روشن خیالی کے باوجود زبان کے کلاسیکی کلمے (Cliche) سے باہر نہ نکل سکے تھے۔ اس لیے وہ نظیر کے شعری سرمائے کی اہمیت کو نظر انداز کر گئے۔ آج کے اس دور میں جب کہ لسانیات میں کئی شاخیں نکل آئی ہیں ان میں ”سامی لسانیات“ ایک اہم شاخ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اردو ادب میں سامی لسانیات کا مطالعہ کرنے کے لیے نظیر کی شاعری سب سے بڑے مآخذ کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا حالی کے مندرجہ بالا بیان کی ایک دوسری تعبیر بھی کرتے ہیں کہ اگر یہ ذہن میں رکھا جائے کہ حالی اہل زبان سے زیادہ خوش نہ تھے تو اس بیان میں تعریف کا ہلکا سا اشارہ ضرور موجود ہے۔^{۲۳}

۱۸۳۰ء میں جب نظیر اکبر آبادی کا انتقال ہوا تو آگرہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے مقبوضات میں شامل تھا۔ اکتوبر

۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک (Lord Lake) کی فوجوں نے شہر پر قبضہ کر لیا تھا اور اس وقت سے آگرہ کمپنی کی عمل داری میں آچکا تھا۔ کمپنی کی عمل داری کے بعد جانوں، مرہٹوں اور دوسرے طالع آزمائے گروہوں کی جہد آزمائی ختم ہونے کے باعث آگرہ پر امن تو ہو چکا تھا، مگر آگرہ شہر اور گرد و نواح میں مغلیہ دور کی عظیم الشان عمارتیں تباہ حال نظر آرہی تھیں۔ مرہٹوں اور جانوں کے ہاتھوں یہ شہر صاف طور پر لٹا پٹا، آفت رسیدہ اور زخمی معلوم ہو رہا تھا۔ علم و دانش کے بازار سرد ہو چکے تھے اور ایسی فضا میں آگرہ کا شاعر برس ہا برس سے یہ صدا دے رہا تھا:

۔ اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

اس کی پیٹھ کبڑی ہو چکی تھی، تن سوکھ چکا تھا اور وہ گھوڑے پر زین رکھنے کی تیاریوں میں لگا رہا تھا۔ فالج زدہ نظیر پانچ برس تک اپنی موت کا خطر رہا۔ اس کے صبح و شام گھر کی چار دیواری میں نیم اور پیری کے دو پیڑوں کے نیچے بورے پہ بیٹھے بیٹھے گزر جاتے تھے۔ یہ پیڑ ہی اس کا ڈرائنگ روم تھے جن کے سائے تلے وہ احباب سے بات چیت کرتا تھا، روایت ہے کہ ان ہی پیڑوں تلے یکم اگست ۱۸۳۰ء کو اس کا شعری سفر اختتام پذیر ہوا۔ اس نے گھوڑے پر زین رکھی، نقارے کی آواز سنی اور ایڑ لگا دی۔ مرنے کے بعد بھی وہ نیم اور پیری کے پیڑوں تلے ہی ابدی آرام کے لیے دفن ہوا۔

نظیر کی موت پر اس کے شاگرد 'دوست احباب بہت سوگوار ہوئے۔ آگرہ کے عوام کے لیے نظیر کی موت آگرہ کی علامت کا سفر تھا۔ آگرہ کی علامت کے سفر کے بعد بھی آگرہ میں ریچھ کا تماشا اسی طرح سے ہو رہا تھا۔ بلد یو جی کا تہوار منایا جا رہا تھا اور ہولی کے رنگ گرائے جا رہے تھے۔ تیراکی کا میلہ ہو رہا تھا۔ برسات آرہی تھی، جاڑا آ رہا تھا مگر ان آتی جاتی رتوں کو دیکھ کر مسرور ہونے والا شخص نیم اور پیری کے نیچے محو خواب ہو چکا تھا اور اس کی قبر پر چاہنے والے بڑی محبت سے اس کا کلام گا گا کر سنارہے تھے۔

نظیر کے انتقال کے وقت دلی کا بوڑھا بادشاہ اکبر شاہ ثانی اپنی زندگی کے آخری دور سے گزر رہا تھا۔ مغلوں کی عظمت قصہ پارینہ بن چکی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی بادشاہ کے علامتی اقتدار کا خاتمہ چاہتی تھی۔ مغلوں کی داستانی عظمت کا چراغ گل کر دینے کی وہ حکمت عملی جو ہسٹنگز (Hastings) نے اختیار کی تھی۔ اس پر تیزی سے عمل ہو رہا تھا۔ گورنر جنرل کلکتہ سے جب بادشاہ کو کوئی دستاویز یا مراسلہ بھیجتا تھا تو اس پر دستور کے مطابق آخر میں "فدوی" کا لفظ احتراماً لکھا ہوتا تھا، کمپنی نے احترام کا یہ سلسلہ بھی بند کر دیا تھا۔ مغل بادشاہ کے حضور میں پیش کی جانے والی "نذر" کی رسم بھی اکبر شاہ کے زمانے میں ترک کر دی گئی تھی۔ اس کے باوجود لال قلعہ کے اندر بادشاہ کا علامتی دربار حسب معمول لگ رہا تھا۔ امیر، وزیر، بخشی، ناظر، وکیل، میر عدل، میر منشی، محرر، حصدی ہاتھ باندھے کھڑے نظر آتے تھے اور اپنے اپنے محکموں کے کاغذات پیش کرتے تھے اور ان پر شاہی احکام جاری ہوتے تھے۔

دلی کا ادبی ماحول حسب معمول گرم تھا۔ غالب کلکتہ سے تازہ تازہ واپس لوٹے تھے۔ اب اردو شاعری میں ان کی دل چسپی تقریباً ختم ہو گئی تھی۔ مومن اپنے معاشقوں کی مسرتوں اور محرومیوں کے ساتھ غزل گوئی میں برابر مصروف تھا۔ مصطفیٰ خان شیفتہ اپنے تذکرے کے لیے مواد کی فراہمی میں لگے ہوئے تھے۔ ذوق کی شاعری عروج پر

تھی۔ زبان و بیان اور لب و لہجہ کی شعری روایت کو وہ آگے بڑھا رہے تھے۔ دلی میں جذبے 'احساس'، متخیلہ اور فکر و فلسفہ کی جگہ ذوق کی زبان و بیان کی روایت کا غلبہ ہو رہا تھا۔ اس پس منظر میں اسد اللہ خان غالب اپنے بلند اور ارفع خیالات اور افکار کے باوجود شکست خوردہ ہو کر فارسی کی پناہ میں جا چکا تھا۔

حوالے

- ۱- پروفیسر عبدالغفور شبباز، زندگانی بے نظیر (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء) ۱۰۷-۱۰۸
- ۲- شبباز، زندگانی بے نظیر، ۱۰۷-۱۰۸
- ۳- محمد حسین آزاد، آب حیات، قسم کا شمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)
- ۴- شمس الرحمن فاروقی، اردو کا ابتدائی زمانہ (کراچی: آج کی کتابیں، ۱۹۹۹ء) ۱۱۹
- ۵- پروفیسر محمد مجیب، ہندوستانی مسلمان، محمد مہدی، مترجم؛ (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۷۲۸
- ۶- ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ۲۳۷
- ۷- آل احمد سرور، "اردو اور ہندوستانی تہذیب"، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب ڈاکٹر کامل قریشی، مرتب؛ (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء) ۹۱
- ۸- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، سز ناموں میں دلی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء)
- ۹- سید محمد لطیف، آگرہ، اکبر اور اس کا دربار (لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۵ء) ۱۰۳
- ۱۰- لطیف، آگرہ، اکبر اور اس کا دربار، ۱۰۸
- ۱۱- آسی، کلیات نظیر (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س۔ن) ۳۰
- ۱۲- شاد احمد فاروقی، مرتب؛ ذکر میر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء) ۲۷۶
- ۱۳- مرزا فرحت اللہ بیگ، مرتب؛ دیوان نظیر اکبر آبادی (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۲ء) ۲۰
- ۱۴- احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (لاہور: مکتبہ مظیل، ۱۹۸۹ء) ۱۱۵ اور Ali Jawad Zaidi, A History of Urdu Literature (Delhi: Sahiya Akademy, 1993) p.143
- ۱۵- شبباز، زندگانی بے نظیر، ۱۶۷
- ۱۶- مذکورہ حوالہ
- ۱۷- ڈاکٹر محمد صادق، "نظیر اکبر آبادی" تاریخ ادبیات مسلمانان پاک وہند (شعبہ تاریخ ادبیات، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب جلد دوم، ۳۳۲
- ۱۸- مذکورہ حوالہ، ۲۲۸
- ۱۹- عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، ڈاکٹر جمیل جالبی، مترجم؛ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء) ۳۸۸
- ۲۰- ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، نظیر اکبر آبادی، ابن کاہرہ اور شاعری (کراچی: اردو اکیڈمی، ۱۹۵۷ء) ۱۳۰
- ۲۱- مصطفیٰ خان شیفہ، کشن بے خار، کلب علی خاں فائق، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۶۲۳
- ۲۲- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعراء، شفقت رضوی، مرتب؛ (کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء) ۲۵۹
- ۲۳- ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، نئے پرانے خیالات (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء) ۱۶

لکھنؤ کی نئی شمعیں

خواجہ حیدر علی آتش

(۱۸۳۷ء-۱۷۷۸ء)

نواب آصف الدولہ کے دور (۱۷۹۷ء-۱۷۷۵ء) سے لکھنؤ میں دریائے گومتی کے آس پاس شان دار اور پرکشش حویلیوں کی تعمیرات کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ نواب سعادت علی خاں کے دور (۱۸۱۳ء-۱۷۹۸ء) میں عروج پر پہنچ چکا تھا۔ نواب سعادت علی خاں کے زمانے میں امرائے ریاست کو حکم ہوا تھا کہ ہر امیر عمارات عالی تعمیر کرائے۔ خود سعادت علی خاں نے فرخ بخش، دل کشا، موتی محل، شاہ منزل اور ماہ منزل کے نام سے شاہی عمارات بنوائی تھیں۔ اسی لیے غازی الدین حیدر کے زمانے میں نوابان اودھ کے ایوان شاہی کو دیکھ کر ولیم ٹاکن (William Knighton) کی مرتب کردہ کتاب ”دی پرائیویٹ لائف آف این ایسٹرن کنگ“ ”The Private Life of an Eastern King“ کا نامعلوم مصنف حیرت زدہ ہو گیا تھا، وہ کہتا ہے کہ محل شاہی (فرخ بخش) کی وسعت، طوالت اور دل ربائی نے اسے حیران کر دیا تھا، یہاں کے جھاڑ، فانوس، مرصع اور زر نگار آئینے، بیش بہا آلات شیشہ، چکاچوند کر دینے والی روشنیاں اور جواہرات سے مرصع اسلحہ کو دیکھ کر وہ ششدر رہ گیا تھا۔ یہ شان دار رہائشی عمارتیں صرف حکمرانوں تک ہی محدود نہ تھیں لکھنؤ کے امرا بھی نہایت شان و شوکت سے رہتے تھے۔ مگر ان اونچی حویلیوں اور شاہی محلات سے دور لکھنؤ میں ایک شخص بالی خاں کی سرائے میں ایک پرانے سے مکان میں رہتا تھا۔ اس ٹوٹے پھوٹے مکان میں جس پر کچھ چھت، کچھ چھپر سایہ کیے رہتے تھے۔ ایک بوریا بچھا رہتا تھا۔ اسی بوریے پر لنگ باندھے صبر و قناعت کے ساتھ وہ شخص بیٹھا رہتا تھا۔^۲ درویشانہ صفات رکھنے والا یہ شخص خواجہ حیدر علی آتش تھا جو لکھنؤ کے محلات کی شان و شوکت کے سامنے اپنی درویشانہ انا کے ساتھ زندگی بسر کر رہا تھا۔ وہ لکھنؤ کی ثقافتی زندگی کے تکلفات، نزاکتوں، نفاستوں اور تصنع آمیز تہذیبی رویوں کو رد کر دینے والا شخص تھا۔ اس کی شخصیت اور شاعری لکھنؤ کی پر تکلف، پر تعیش اور پر باش زندگی کی مکمل طور پر نفی کرتی تھی۔ ایک معمولی سے ٹوٹے پھوٹے مکان کی بوسیدہ چھت اور چھپروں تلے چٹائی بچھا کر بیٹھنے والا شخص علامتی طور پر اودھ کی مذکورہ تہذیبی روایات کا رد عمل بھی بن گیا تھا۔

آتش کی تخلیقی توانائی کا ایک سرچشمہ چٹائی اور چھپر سے ملنے والی اس حرارت میں بھی تھا۔ یہ چٹائی اور چھپر درحقیقت اس کی درویشی اور ناقابل شکست انا کی خارجی علامتیں تھیں۔ اس دور کے لکھنؤ میں کوئی دوسرا شخص آتش کی ان صفات کا مقابلہ نہ کر سکتا تھا۔ اس کی زندگی کا اسلوب اور مزاج لکھنؤ سے مختلف تھا۔ مگر اس کی شاعری اس شہر کے تخلیقی اور تہذیبی مزاج سے ہم آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مختلف اور جداگانہ ذائقہ بھی رکھتی تھی۔ آتش کی شاعری میں لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کے ساتھ آویزش اور آمیزش کی کئی صورتیں ملتی ہیں۔ اس مسئلے کے بارے میں ہم بعد میں آنے والے مباحث میں وضاحت کریں گے۔

آتش کے بچپن اور نوجوانی کا زمانہ فیض آباد میں گزرا تھا۔ جہاں ان کے والد علی بخش دلی کے آشوب مسلسل سے تنگ آکر شجاع الدولہ کے زمانے میں پہنچے تھے۔ یہیں پر ۱۷۷۸ء / ۱۱۹۲ھ کے لگ بھگ آتش پیدا ہوئے۔^۲ خواجہ علی بخش نسلی طور پر سلسلہ نقشبندیہ کے مشہور صوفی خواجہ عبداللہ احرار سے تعلق رکھتے تھے اور ان کا خاندان مغلیہ دور حکومت میں ہجرت کر کے دلی میں آباد ہوا تھا۔^۳ بچپن ہی میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ نوجوان ہوئے تو شمشیر زنی میں مہارت حاصل کی اور سپاہی پیشہ ہو گئے۔ اس زمانے کے نوجوانوں کا یہی مرغوب پیشہ تھا۔ آتش کا تعلق نواب محمد تقی خاں ترقی کی سرکار سے تھا۔ آتش کے ساتھ ان کے تعلق خاطر میں شعر و شاعری کا رشتہ بھی تھا۔

آصف الدولہ کے دور میں جب ۱۷۷۵ء میں لکھنؤ مرکز ریاست بن کر تہذیبی و ثقافتی سرگرمیوں کے مرکزی حیثیت اختیار کر رہا تھا۔ امرا اور عوام فیض آباد چھوڑ کر لکھنؤ میں آباد ہو رہے تھے تو آتش بھی وہیں جا پہنچے۔ ان کی آمد لکھنؤ کا تعین کرنا دشوار ہے لیکن یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ۱۸۰۶ء / ۱۲۲۱ھ میں آچکے تھے یہیں پر وہ اپنے ذوق طبع کی مناسبت سے مصحفی کے شاگرد ہوئے۔ لکھنؤ میں ان کی باقی ماندہ زندگی درویشانہ شان سے گزری۔ ایک روایت کے مطابق آتش گہرے رنگ کا تہہ بند باندھتے تھے۔ ہاتھ میں ایک ڈنڈا رہتا تھا جس پر سونے کا ایک چھلا لگا ہوا تھا۔ اپنے سپاہیانہ انداز سے وہ دلی محبت رکھتے تھے اس لیے بڑھاپے تک تلواریں باندھ کر سپاہیانہ بائکین کو نہ چھوڑا۔ سر پر ایک زلف اور کبھی حیدری چلیا ہوتی تھی۔ یہ محمد شاہی بائکوں کا اسلوب تھا۔ اسی میں ایک طرہ سبزی کا بھی لگائے رہتے تھے۔ بے فکری اور آزادانہ روش کی وجہ سے بس اپنی بائگی ٹوپی سر پر رکھتے اور جدھر چاہتے نکل جاتے تھے۔ اپنے جنون کو سکون دینے کے لیے کبھی ویرانوں میں اور کبھی شہر کے نواحی جنگلوں میں پھرتے رہتے تھے۔ آتش نہادیت سادگی، قناعت اور استقامت کے ساتھ عمر بھر اپنی وضع پر قائم رہے۔ اول سے آخر تک ان کے اسلوب زیست میں فرق نہ آیا۔ تذکرہ ”آب بقا“ کے مطابق عمر کے آخری سالوں میں بیٹائی سے بھی محروم ہو گئے تھے۔ مگر وفات سے چار سال پہلے ۱۸۴۳ء / ۱۲۵۹ھ میں جب نجات حسین خان لکھنؤ میں آتش سے ملے تو اس وقت تک بیٹائی قائم تھی، آتش کا انتقال ۱۸۴۷ء / ۱۲۶۳ھ میں لکھنؤ میں ہوا۔

آتش دبستان لکھنؤ کی پیداوار ہے۔ اس کا شعری خمیر اسی خاک سے اٹھا تھا۔ اور آج بھی اس کا نام اسی دبستان کے حوالے سے لیا جاتا ہے مگر اس پہلو کا ایک دوسرا رخ بھی قابل ذکر ہے اس رخ سے آتش کی شاعری کا

جائزہ لیں تو یہ شاعری اس دبستان کا رد عمل بھی نظر آتی ہے، لہٰذا ایک سطح پر اس کی شاعری کو ہم رد عمل کی شاعری بھی کہہ سکتے ہیں۔ دراصل آتش کا خاندانی پس منظر اور اس کی شخصی افتاد طبع اودھ کی دربارداری کی تہذیب سے ہم آہنگ نہ تھی۔ اودھ کی دربارداری کی فضا خوشامدیوں سے بھری پڑی تھی۔ اس فضا میں عزت نفس اور خودداری کو برقرار رکھنا ممکن نہ تھا۔ امرا، حکام اور اہل ثروت کے سامنے جھکے رہنے ہی میں کامیابی سمجھی جاتی تھی۔ اسی مزاج کے سبب لکھنؤ کی شاعری میں شخصی انا کا فقدان تھا۔ جب کہ آتش کی شخصیت میں خاندانی حوالے سے قلندرانہ انا موثر طور پر موجود تھی لہٰذا ان کی شخصی افتاد طبع عزت نفس اور انا کی شکست کو برداشت ہی نہ کر سکتی تھی۔ اسی لیے لکھنؤ کے تصنع آمیز ماحول میں انا کو کچل دینے والے تہذیبی ڈھانچے کو آتش نے قبول نہ کیا۔ درباروں میں جگہ جگہ سر جھکانے سے وہ یہ بات بہتر سمجھتے تھے کہ ذات واحد کے سامنے سر جھکایا جائے۔ اس سوچ کے باعث ان کی شخصیت میں انا پسندی نے زور پکڑا۔ انا پسندی کے اس رجحان کے سبب انہوں نے اپنی زندگی کو ایک خاص وضع سے ڈھال رکھا تھا۔ ان کی ضروریات بہت مختصر تھیں اور وہ بے حد سادگی سے زندگی بسر کرتے تھے، مگر لکھنؤ کی نہایت پر تکلف اور پر ٹھاٹھ معاشرت کے سامنے وہ قلندرانہ ٹھاٹھ سے رہتے تھے۔ بقول آزادان کے گھر میں ایک بوریا بچھا رہا تھا۔ کوئی متوسط الحال اشراف یا کوئی غریب آتا تو متوجہ ہو کر باتیں بھی کرتے تھے۔ امیر آتا تو دھکار دیتے تھے۔ اور کہتے کیوں صاحب بوریا کو دیکھتے ہو اکپڑے خراب ہو جائیں گے۔ یہ فقیر کا تکیہ ہے۔^۸

ایک روایت کے مطابق نواب معتمد الدولہ آغا میر نے ان کو کئی بار طلب کیا مگر انہوں نے جانے سے انکار کر دیا۔ [البتہ ایک بار ان کے مشاعرے میں گئے] اودھ کے حکم ران محمد علی شاہ نے انہیں ہر چند طلب کیا لیکن عذر و بہانہ کر حاضر نہ ہوئے۔ آتش کی عملی زندگی کا یہ سرکش اور مستحکم رویہ لکھنؤ کی تہذیب کے خلاف رد عمل ہی تھا۔ ان کی شخصیت کا یہ رنگ و آہنگ ان کی شاعری کی پہچان بن گیا تھا۔ ان کی شاعری میں انا پسندی کی آواز لکھنؤ کے تہذیبی ماحول کے خلاف زبردست رد عمل کے طور پر ابھری تھی اور یہی وہ اجزا ہیں جنہیں ہم آتش کے رد عمل سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

لکھنؤ کی تہذیب نے جس انسان کو مکمل طور پر ضائع کر دیا تھا وہ شمالی ہند کی تہذیبی روایت کے سائے میں پروان چڑھنے والا درویش انسان تھا۔ یہ انسان صوفیانہ روایت سے ملنے والی حرارت کی بدولت فقر، استغنا اور درویشی کے مسلک پر گام زن رہتا تھا۔ ان خصائص کے سبب اس انسان کی باطنی دنیا روشن رہتی تھی۔ اس کے اندر کا استحکام اسے ٹوٹنے پھوٹنے سے بچاتا تھا اور بدترین حالات میں بھی زندگی کو آبرو مندانہ طور پر بسر کرنے کا گر سکھاتا تھا۔ لکھنؤ کی تہذیب میں شجاع الدولہ کے عہد سے یہ انسان گم ہو گیا تھا۔ شجاع الدولہ کی ثقافتی اقدار نے ایک جنسی ثقافت کو فروغ دیا تھا۔ عیش پرستی اور جہلوں کے یہ کھیل سعادت علی خاں کے دور تک عروج پر چلے آ رہے تھے۔ اس زمانہ میں دلی کا پرانا انسان جو اودھ میں گم ہو گیا تھا وہ لکھنؤ کے ادبی افق پر خواجہ حیدر علی آتش کی صورت میں نمودار ہوا۔ لکھنؤ کی پر قیث تہذیب کے سامنے خواجہ عبداللہ احرار کے خاندان کے اس فرد نے مسند فقیری پر بیٹھ کر نہ صرف اپنی خاندانی بلکہ شمالی ہند کی صوفیانہ روایت کا علم تادم مرگ بلند کیے رکھا۔

لکھنو کی تہذیب و ثقافت خارجی آرائش و زیبائش پر بہت زور دیتی تھی۔ اس رجحان کو عملی طور پر کئی مظاہر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جیسے تہذیبی ادب آداب لباس اور زیورات، انسانی وضع قطع، زندگی کے طور طریقے، رہن سہن، تعمیرات اور مجالس نشاط۔ زندگی کے ان تمام مظاہر میں قصع پر خاص زور دیا جاتا تھا۔

بناوٹ اور سجاوٹ کا یہی تہذیبی رویہ شاعری میں بھی در آیا تھا۔ شاعری میں لفظی کاری گری کو کمال سمجھا جانے لگا تھا۔ انشا اور جرأت نے اس فن میں اپنی استادی کا مظاہرہ کیا۔ اور اس مظاہرہ کا نقطہ عروج ناسخ کی شاعری کی شکل میں ظاہر ہوا۔

چوں کہ شعرائے لکھنو کی توجہ کا مرکز اب لفظی آرائش تھی اس لیے شاعری باطنی کیفیتوں سے معری ہوتی گئی۔ باطنی دنیا کی بے پناہ وسعت اور معنی آفرینی کی اس کائنات سے لکھنو کی شاعری محروم ہو گئی۔ شعری لغت کی سجاوٹ کا رجحان ایک غالب عنصر کے طور پر پوری شعری روایت پر مسلط ہوتا چلا گیا اور تا آں کہ لکھنو کی شاعری قلبی واردات کی کرشمہ سازیوں سے تہی ہو گئی۔

یہ حیدر علی آتش ہی تھا کہ جس نے لفظی مرصع سازی کے ساتھ ساتھ خالص شاعری کو اپنی تجربہ گاہ بنایا۔ اسی نے انشا اور جرأت کے بعد ناسخ جیسے قوی شاعر کی موجودگی میں اپنی شاعری کو معنی کی دنیا سے آباد کیا اور اسے خیال و فکر، جذبے اور احساس کی حدت سے تخلیقی قوت بخشی۔ وہ بہ یک وقت شاعری کی باطنی سحر انگیزی اور اس کی مرصع سازی کے کام میں مصروف رہا۔ وہ اپنے دور کا واحد شاعر ہے کہ جس کی ذات میں شاعری کے خارجی اور داخلی عمل کی آمیزش سے ایک نیا شعری نقش وجود میں آتا ہے۔ ناسخ کی ذات میں شاعری کا عمل مکمل نہ ہو سکا تھا، اس کی شاعری صرف ایک جہت کی ترجمان ہے اور وہ ہے شاعری کی اسلوبیاتی جہت جہاں شاعر لفظی صنایع کے کمال دکھاتا ہے۔ ناسخ کی شاعری داخلی عمل کے فقدان کے باعث نامکمل رہ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج آتش کی شعری حیات تو ہمیں متاثر کرتی ہے جب کہ ناسخ کی شاعری حساسیت سے محروم ہونے کے سبب ہماری حسوں کو متاثر کیے بغیر گزر جاتی ہے۔ ناسخ کی شاعری جذبہ و احساس کے معنوی حمل سے عاری ہے۔ اسی لیے ادب کی تاریخ میں آتش کے مقام و مرتبہ تک نہیں پہنچ پاتی ہے۔

آتش کی شاعری کو ہم ایک نئی شعری جہت سے تعبیر کرتے ہیں۔ لکھنو کی وہ شعری روایت جو خارجی عناصر سے اذ بس معمور ہو کر داخلی توانائی سے محروم ہو گئی تھی، آتش نے اس کو داخلی رنگوں سے معمور کیا۔ لکھنو کی شاعری میں پیدا ہونے والے ایک بڑے باطنی خلا کو پر کرنے والا شخص حیدر علی آتش ہی تھا۔ لکھنو میں خارجی سطح کی شاعری تخلیق کرنے والے شعرا آدھے شاعر بن گئے تھے مگر ان کے مقابلہ میں آتش ایک پورا شاعر تھا جس کی شاعری میں داخلی اور خارجی عناصر ہم رنگ ہو کر ایک نئے شعری تجربہ کی داغ بیل ڈال رہے تھے۔ آتش کی شاعری میں میر حسن اور مصطفیٰ کے بعد پہلی بار خالص شاعری کا تصور پیدا ہوا تھا اور لکھنو کی در ماندہ شاعری میں ایک نیا جوش و ولولہ اور ایک نیا تخلیقی حسن اپنا تماشا دکھا رہا تھا۔

آتش کی شعری شخصیت اپنے دور میں شخص واحد بہ طور گروہ (One man gang) کی حیثیت رکھتی

ہے۔ لکھنو کے شعری ماحول میں وہ تنہا شخص تھا جو اپنے دور کی ادبی کج روی کے خلاف جنگ آزما تھا۔ اپنے توانا ادبی ذہن کی وجہ سے وہ اپنے دور میں پسپا نہ ہو سکا۔ اس کے بہت سے شاگرد تھے مگر کوئی بھی شاگرد ایسا نہ نکل سکا جو استاد کی طرح خالص شاعری کے تصورات کو لے کر آگے چلتا۔ یہ سب لوگ ناسخ کے شعری تصورات کے سامنے شکست کھا گئے تھے مگر آتش تن تنہا ادبی محاذ پر ڈٹا رہا اور جنگ آزمائی کرتا رہا۔ ناسخ اور اس کے شاگردوں نے لفظی استعمالات کی بنا پر کئی بار اس کا گھیراؤ کیا۔ اسے استعداد علمی سے عاری ٹھہرایا مگر آتش اپنے مضبوط مدافعتی نظام کے باعث ٹوٹ پھوٹ نہ سکا۔ وہ ایک مکمل شاعر کے روپ میں اپنا کام کرتا رہا۔ لکھنو کے ادبی ماحول پر ناسخ اور اس کے پیروکاروں کا اس قدر غلبہ ہو چکا تھا کہ اس کے باعث آتش جیسے توانا شاعر کی روایت پر وہاں نہ چڑھ سکی۔ ناسخ کے طلسم نے طویل عرصہ تک لکھنو میں خالص شاعری کے عمل کو موقوف کیے رکھا مگر آتش جب تک زندہ رہا۔ وہ خالص شاعری کا پرچم اپنے استاد مصطفیٰ کی طرح بلند کیے رہا۔ لکھنو جیسے شدت پسند ماحول میں جہاں ناسخ کی تشکیل کردہ شعری شریعت کا نفاذ ہو چکا تھا اور جہاں اصول و ضوابط کی جکڑ بندیوں نے شعریت کو ریشمال بنا رکھا تھا وہاں آتش جیسا مضبوط شاعر شاعری کو توانائی بخشنے اور تخلیقی سطح پر اسے با معنی بنانے میں اپنا کردار تن دہی سے انجام دیتا رہا۔

آتش کو اس کے عصری سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ آتش کے زمانے میں اگرچہ لکھنو کی تہذیب و ثقافت کا کوئی منظر نہ بدلا تھا ہر شے اسی طرح سے تھی جیسی کہ جرأت اور رنگین کے زمانے میں تھی، وہی عشاق تھے اور وہی معشوق..... وہی گلیاں اور کوٹھے۔ وہی امر اور وہی اہل نشاط کی محفلیں۔ خوش بو، زلف، رقص اور شراب کا وہی دور دورہ تھا۔ ان تہذیبی مظاہر میں رہتے ہوئے آتش اپنے واسطے ایک نیا راستہ نکالنے کی جدوجہد میں مصروف تھا۔ وہ لکھنو کی خوش باش اور خوش حال تہذیب کو معاملہ بندی، اچھل کود اور چھیڑ چھاڑ کی سطح سے بلند کر کے ایک نئی جمالیاتی سطح تک لے جانا چاہتا تھا۔ ایک ایسی سطح جہاں شعر و فن میں مقامی تہذیب کی حسن پرستی اور ذہنی انبساط کی روشن تمثائیں وجود میں لائی جاسکیں۔ زمین پر انسان اور انسان کی محبت کے مظاہر دکھائے جاسکیں۔

انشاء، جرأت اور رنگین کی روایت سے ہٹ کر آتش اپنے استاد مصطفیٰ کی روش پر اپنے لیے ایک نیا شعری منصوبہ بنا رہا تھا۔ اس لیے آتش کے فن کو ایک اعتبار سے رنگ مصطفیٰ کی ایک توسیعی شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان بنیادوں پر وہ ایک نئی دنیا آباد کرنے کے خواب دیکھ رہا تھا۔ جس میں اس کے خاندانی پس منظر، شخصی افتاد طبع اور ان پسندی نے اپنا کردار ادا کرنا تھا۔ آتش کے عقب میں انشاء و جرأت اور رنگین کی پھیلائی ہوئی شعری لائسنس بھی نظر آتی ہے۔ شاعری کے اس منظر نامہ میں ادبی افق بے حد سکڑ جاتا ہے۔ شعرا کی نظر عورت کے جسم سے ہٹنے کا نام نہیں لیتی ہے۔

جرأت کی معاملہ بندی نے کافی حد تک شاعری کو جسمانی تجربہ پہ مرکوز کیے رکھا اور رنگین کی ریختی نے شاعری کو ایک سطحی اور مبتذل تجربہ کے سپرد کر دیا تھا۔ انشاء بے معنویت کی حد تک لفظ کے ساتھ کھیلنے میں مصروف رہا۔ وہ ”پتھر“، ”سانپ“ اور ”جوڑا“ جیسے لفظوں کا اسیر ہو کر رہ گیا تھا۔ نتیجتاً شعریت کے لطیف عنصر سے

ہاتھ دھو بیٹھا۔ لفظی سرکس نے انشاکی شاعری کو کھیل کود کی شے بنا کر برباد کر دیا تھا۔

لسانی حوالے سے دیکھا جائے تو ناسخ اور ان کے علائقہ نے شاعری کے لسانی عمل کو حقیقی شاعری سمجھ کر اپنی ساری توانائی اسی میں صرف کر دی تھی۔ ناسخ زبان کو مانجھتے، جلا بنختے اور صاف کرتے ہوئے اس حد تک آگے نکل گئے تھے کہ وہ شعریت ہی کی تہ تیغ کر بیٹھے۔ اس طرح ناسخ نے شاعری کو بے معنویت کی حد تک نقصان پہنچایا تھا۔ اس ادبی منظر میں لکھنو کی شاعری جذبے، احساس اور فکر کی دنیاؤں سے خالی ہو چکی تھی اور حد سے بڑھے ہوئے خارجی رجحان کے سبب یہ شاعری انفعالی رنگ میں ڈوب چکی تھی۔ اس ادبی ماحول میں جس چیز کو شدت سے محسوس کیا جا رہا تھا، وہ لکھنو میں شاعری کی ایک نئی تعبیر تھی۔ ایک ایسی تعبیر جو مقامی شاعری کی از سر نو تشکیل کرے۔ اس کو مقامی حوالوں سے ہم آہنگ کرے اور ان حوالوں سے زندگی کی شاعرانہ شکلیں دریافت کرے، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ آتش اپنے ادبی پس منظر اور عصری سیاق و سباق کے حوالے سے شاعری کی ایک نئی معنویت تلاش کرنے کا کام کرتا ہے، چنانچہ آتش کی شاعری اسی نئی معنویت کی تلاش کا نام ہے!

آتش اودھ کا وہ غزل گو شاعر ہے کہ جس کے ہاں زندگی کی رجائیت کا تصور بہت نمایاں ملتا ہے۔ میر درد اور مصحفی کی ”نالے کی شاعری“ کے مقابلہ میں رجائی شاعری کا یہ پر کیف انداز ایک خوش گوار تاثر چھوڑتا ہے۔ لکھنو کی تہذیبی روایت میں جہاں زندگی کا تصور عمومی طور پر رجائی تھا۔ میر اور مصحفی کی ”نالے“ کی شاعری کا دور گزر چکا تھا۔ ان شعر کی غم ناک اور پردرد آوازوں میں آتش کی شاعری کا انبساطی رنگ از بس سرور کر دینے کی کیفیات رکھتا تھا۔

آتش وصل اور نشاط کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں حرام نصیبی، ہجر فراق، درد و الم اور رنج و غم کی کیفیات کم کم ہی نظر آتی ہیں۔ وہ جاں سوز محرومیوں اور الم ناک تنہائیوں کے عذاب میں بھی گرفتار نظر نہیں آتا۔ اس کے ہاں تمنائوں کے سکھنے اور غنچے آرزو کے مرجھا جانے کے احساسات بھی نہیں ہیں، وہ وصل محبوب میں تڑپتا بھی نہیں کہ اس کی شاعری کا منظر نامہ وصل کی لذتوں سے معمور رہتا ہے۔ وصل کی یہ لذتیں اس کے معاصر شعرا کو بھی حاصل تھیں اور متقدمین میں بھی موجود تھیں مگر ان شعرا کے ہاں لذت طلبی اور شاد کامی میں کھل کھیلنے کا مسئلہ ابتذال کی حد تک جا پہنچتا تھا، جس سے شاعری کی تہذیبی اور جمالیاتی روح کو صدمہ پہنچتا تھا۔ ان شعرا کے مقابلہ میں آتش کے ہاں شعر کی تہذیبی اور جمالیاتی روح میں حسن و جمال کی مترفع کیفیات محسوس ہوتی ہیں۔ آتش کے ہاں وصل کہ جنسی اشاریت سے عبارت ہے۔ ایک سحر انگیزی کی صورت میں نظر آتا ہے۔

آتش کی غزل پر سرمستی اور انبساط کی فضا پھیلی ہوئی ہے۔ اس سرمستی کا تعلق لکھنو کی پُر عشرت جنسی ثقافت سے زیادہ آتش کی ذات کی داخلی سرمستی سے ہے کہ جس کی والہانہ اور بے خود کیفیتوں کے سامنے لکھنو کی عیش پسند ثقافت کی کوئی حقیقت نہ تھی۔ اس کی ذات کی موضوعیت سرور و نشاط سے سرشار تھی۔ افسوس کہ کلیات آتش کی ترتیب زمانی طور پر نہیں کی گئی ہے اس لیے ہم ان کی رجائیت کا تدریجی طور پر جائزہ نہیں لے سکتے۔

آتش کی اس رجائیت کی تخلیق میں اس کی ذات کے انتخابی رویے کا گہرا دخل ہے۔ زندگی کو سادگی اور قناعت کے جس زاویہ سے اس نے ڈھال لیا تھا اس میں مادی خواہشوں کا کوئی دخل باقی نہ رہا تھا۔ زندگی کو نہایت

معمولی معیار پر بسر کرنے کے سلیقے نے اسے دنیاوی محرومیوں کے کرب سے بھی نجات دلوا دی تھی۔ زندگی بسر کرنے کے اس امتحانی رویہ نے اس کے اندر کے انسان کو ہمیشہ کے لیے مطمئن کر دیا تھا۔ لہذا زندگی کی اس سلیقہ مندی کے طفیل وہ اپنی شادماں موضوعیت سے شاعری میں رجائیت کے رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہوا۔ آتش کی اس مشہور غزل کے یہ اشعار اس کے ہاں وصل اور نشاط وصل کی طرب ناک تمثالوں کے حاصل ہیں۔ پوری غزل پر نشاطیہ ماحول کی سرشاری کا گہرا اثر ہے:

شب وصل تھی چاندنی کا سماں تھا
 بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا
 وہ شب تھی کہ تھی روشنی جس میں دن کی
 زمیں پر سے اک نور تا آسمان تھا
 نکالے تھے دو چاند اس نے مقابل
 وہ شب صبح جنت کا جس پر گماں تھا
 عروسی کی شب کی حلاوت تھی حاصل
 فرخ ناک تھی روح دل شادماں تھا
 مشاہد جمال پری کی تھی آنکھیں
 مکان وصال اک طلسمی مکان تھا
 حضوری نگاہوں کو دیدار سے تھی
 کھلا تھا وہ پردہ کہ جو درمیاں تھا
 کیا تھا اسے بوسہ بازی نے پیدا
 کر کی طرح سے جو غائب دہاں تھا
 حقیقت دکھاتا تھا عشق مجازی
 نہاں جس کو سمجھے ہوئے تھے عیاں تھا
 بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے
 یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا

نشاط و وصل کی طرب ناک کیفیات میں آتش کے ہاں جنسی حساسیت کی تمثالیں بھی موجود ہیں ان تمثالوں میں جنسی لذت کے حصول سے ملنے والی وہ شادمانی بھی ہے کہ جہاں وہ محبوب کے بدن سے سرور ہوتا ہے اور یہاں وہ مقامات بھی آتے ہیں جہاں وصل کی آرزو مندی میں محبوب کو عریاں دیکھنے کی خواہش ایک تسلسل کے

ساتھ ملتی ہے۔ آرزو مندی کے اس جذبے میں ایک والہانہ اشتیاق ہے اور جسم کے جنسی بہجت سے سرشار ہونے کی شدید طلب بھی:

دھیان میں ساتوں کی شمعوں کے جلا پروانہ وار
زانوؤں کے آئینوں نے رات بھر حیران کیا
کر دیا مدہوش گردن کی صراحی نے مجھے
ناف نے جام شراب تند سے طوفان کیا

تا سحر میں نے شب وصل اسے عریاں رکھا
آسمان کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

وصل کی شب عیش و عشرت کا یہ سامان کیجئے
خود بھی عریاں ہوئے اس کو بھی عریاں کیجئے

شادی وصل میں ہوں جامے سے باہر دونوں
خود بھی عریاں ہوئے اس کو بھی عریاں کیجئے

چاندنی رات میں کھولوں جو ترے خواب میں بند
عمر بھر آنکھ نہ ہو پھر شب مہتاب میں بند

تنگ آ کے شب وصل میں ہو جائے برہنہ
اندام کو اس گل کی قبل کے ہوں گراں بند

آتش کی غزل میں خمریات کا بھی ایک نیاز اذائقہ محسوس ہوتا ہے۔ سودا، میر، درد، مصحفی اور میر حسن کے ہاں شراب کی شاعری تو موجود ہے مگر اس میں ذات کے تخلیقی تجربہ سے زیادہ روایت کا احساس ہوتا ہے، البتہ میر کی غزل میں ذاتی تجربہ کی حدت ضرور محسوس ہوتی ہے مگر آتش کے ہاں شراب ان کی شخصیت کے مجموعی تجربہ کا حصہ بن جاتی ہے۔ آتش کی خمریاتی شاعری ان کی ذات کے رندانہ مزاج کی دین بھی ہے چوں کہ زندگی کے بارے میں ان کا مجموعی رویہ رجائی ہے اس لیے شراب اور مستی شراب اسی رویے کی ایک کڑی ہے۔ اس رویے میں سرشاری اور سرمستی کی وہی لازوال کیفیات ملتی ہیں جو محبوب کے وصل اور نشاط میں نظر آتی ہیں۔ موسم گل، بیٹے، ساقی، طاق سے خانہ، ساغر، جام، شراب، ارغوانی، بادہ گل گوں اور سے گلزار کی تمثالوں سے اس کی غزل کی فضا میں

ایک نئے جیسی کیفیت موجود ہے۔ آتش کی شاعری شراب، انبساط اور سرور کی حالتوں کا ہی نام ہے۔ اس کی حدیں مجازی تصورات ہی تک محدود رہتی ہیں۔ اس کے تجربہ کی سطح زمینی زندگی کی مسرتوں اور راحتوں کا اظہار کرتی ہے۔ اس زمینی مسرت سے بلند ہو کر وہ کسی مابعد الطبیعیاتی راحت کا تجربہ نہیں بیان کرتا:

باغ سے باو بہاری کی ہے آمد آمد
طاق سے خانہ سے ہے ساغر مینا اترتا

بحر غم سے پار اتارے گی ہمیں کشتی سے
بادباں ابر اور ساقی ناخدا ہو جائے گا

اڑ کے پٹکائے گی مجھ مخمور کے منہ میں شراب
پر لگائے گی بیلے کو ہوا برسات کی

وہ بادہ کش ہوں میری آواز پا کو سن کر
شیشوں نے سر حضور ساغر جھکا دیے ہیں

فصل گل ہے لویے کیفیت سے خانہ آج
دولت ساقی سے مالا مال ہے پیانہ آج

کھلی ہے چاندنی سے پیچھے تو موقع ہے
طلوع ماہ ہے اور آفتاب شیشے میں

موسم گل کی ہوا چلتی ہے ساقی جام بھر
شیشے میں تا چند رکھے گا بے گلزار کو

آتش کے ہاں سرمستی اور جذب و بے خودی کے رجحانات میں جنون جیسے مضامین کی بھی توسیع ہوتی ہے۔ جنون، وحشت اور دیوانگی اگرچہ اردو غزل کی دیومالا کے پرانے تصورات ہیں اور شعرا میں روایتی طور پر ان کا استعمال عام رہا ہے لیکن آتش کے مزاج کے ساتھ یہ تصورات خصوصی مناسبت رکھتے ہیں اس لیے جہاں جہاں آتش کے ہاں یہ مضامین ملتے ہیں ان میں آتش کی ذات کی حرارت برابر محسوس کی جاسکتی ہے:

جوشِ جنوں میں دیکھے پیچھے نہ مڑ کے پھر
منہ جس طرف کو صورت دریا اٹھائے

رہنما جوشِ جنوں سا ہے بہارِ گل میں
طوق و زنجیر پہن لیجئے زنداں چلیے

اے جنوں! رکھو بیاباں کو سواری تیار
آج کل چلنے کو ہے بادِ بہاری تیار

وحشی تھے بوئے گل کی طرح سے جہاں میں ہم
نکلے تو پھر کے آئے نہ اپنے مکاں میں ہم

موسمِ گل ہے جنوں خیز ہوائے گل ہے
اڑتے پھرتے ہیں گریباں کے ہوا پر نکلے

لکھنؤ کے قیام پسند ماحول کی عشرت گاہوں میں وقت گزارنے والے لوگوں کے لیے عیش و راحت کے علاوہ زندگی کا کوئی دوسرا مفہوم باقی نہ رہا تھا۔ امرا، شرفا اور حکم رانوں کے لیے زندگی کا واحد مقصد عیشِ امروز کی لذات کا حصول تھا۔ اس مقصد کے لیے اہل نشاط نے نت نئے سامان پیدا کیے۔ ستم یہ تھا کہ یہاں زندگی کی وسیع معنویت اور باطنی عناصر کو فراموش کر دیا گیا تھا۔ لکھنؤ کی عشرت پسند جنسی ثقافت کے فروغ کے باعث ادب اور مابعد الطبیعات کے تصورات بھی پس منظر میں گم ہوتے چلے گئے یا بہت دھندلا گئے۔ جرأت، انشا اور رنگین کی شاعری میں لکھنؤ کی عشرت پسند ثقافت کا اتنا غلبہ ہوا کہ یہ شاعر مابعد الطبیعاتی مسائل سے ہی کنارہ کش ہو گئے اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ ان کی شاعری میں حقیقت اولیٰ کا تصور بھی غائب ہو گیا۔ 'خدا کا حوالہ ان کی شاعری میں مشکل ہی سے نظر آسکتا ہے۔' خدا کو بھولنے کے ساتھ ہی وہ انسان کے آخری انجام یعنی 'موت' کو بھی اپنے حافظہ سے نکال بیٹھے اور یوں لکھنؤ کے عیشِ امروز کے فلسفہ نے ان کی شاعری کو ایک مختلف رنگ روپ دے دیا۔ وہ شخص کہ جس نے مابعد الطبیعاتی تصورات کے خلا کو پر کیا اور حقیقت اولیٰ اور موت کے تصور کو از سر نو اردو شاعری میں بحال کیا وہ آتش ہی تھا۔ اگرچہ آتش کے دور میں بھی لکھنؤ کی تہذیبی صورت حال پہلے جیسی ہی تھی مگر آتش عشرت کدوں سے واسطہ نہ رکھتے تھے۔ ان کا تشخص درویشی اور صوفیانہ روایات سے منسلک تھا اور یہی روایات ان کو 'خدا'، 'موت' اور اس نوعیت کے دوسرے تصورات تک لے گئیں۔ 'موت' کا تصور ان کی شاعری میں ایک تسلسل کے

ساتھ ملتا ہے۔ 'موت' کا استعارہ 'ڈر' خوف یا عبرت سے زیادہ انسان کے آخری انجام کا زیادہ احساس دلاتا ہے۔
 'موت' ان کے لیے انسانی جسم کے زوال کی آخری شکل ہے اور انسان کے مقدر کا لازمی حصہ ہے اور یہ سب کچھ
 حیاتیاتی نظام کا لازمہ ہے۔ اس لیے وہ موت کو انسان کے وجود کے لیے ایک فطری حقیقت سمجھتا ہے۔ آتش کے یہ
 اشعار ان ہی مطالب سے متعلق ہیں:

یاد آئی جو مجھے اپنی بیاہاں مرگی
 گنبدِ قصرِ فلک، گنبدِ مدفن سمجھا

نہ آئی دامنِ دایہ میں نیند اے آتش
 درونِ دامنِ خاکِ آرمیدہ ہونا تھا

ملک الموت نے پیری میں کرم فرمایا
 کشت پختہ ہوئی آتش کہ محصلِ دوڑا

عزتِ عزیزِ کا جو میں نے کیا ارادہ
 بچ لہ سے بہتر کوئی مکاں نہ ٹھہرا

وہی چاہے تو یہ اس سے چھٹے گی آتش
 حکمِ اللہ نے ہی روح کو تن دکھلایا

بار ہستی نہیں اب مجھ سے سنبھالا جاتا
 یا الہی! مجھے سمجھے کوئی قاتلِ بھاری

زندگانی سے ہے ننگ آ کے جو دل گھبراتا
 پوچھنے جاتا ہوں مردوں سے کہ کیا عالم ہے

اے تب غمِ گور میں لے چل جوانی میں مجھے
 دوپہر ہے موسمِ گرما میں وقتِ آرام کا

آتش کی شاعری میں "یوسف" کا استعارہ کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ استعارہ ان کی غزل میں حسن و

خوب صورتی کی مثالی شکل میں ابھرتا ہے۔ جہاں کہیں بھی حسن و خوب صورتی اور یوسف سے وابستہ غلامی، جدائی اور بازارِ مصر کے تصورات نظر آتے ہیں، ”یوسف“ کا یہ استعارہ ان کے لاشعور کے نہاں خانوں سے چپ چاپ برآمد ہو جاتا ہے۔ یہ استعارہ ذوقِ جمال کی بہت سی مثالوں کا رنگ اختیار کرتا ہے اور آتش کے دل کی گہری محبت کا اظہار کرتا ہے۔ اس میں ایک والہانہ پن بھی موجود ہے:

منہ آئینہ میں جو دیکھے وہ غیرتِ یوسف
ادھر یہ اور ادھر عکس انگلیاں کاٹے

قید نقاب و قیدِ حیا و حجابِ شرم
یوسف ہمارا رکھتا ہے زنداں نئے نئے

مری طرف سے صبا کہو میرے یوسف سے
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بوتیری

خواہاں ترے ہر رنگ میں اے یار ہمیں تھے
یوسف تھا اگر تو خریدار ہمیں تھے

یوسف کے دیکھنے کا ہے آنکھوں کو اشتیاق
بندِ نقاب کو سرِ بازار توڑیے

دل نے جب سمجھا ہمارے یادگارِ رفتگاں
یوسف اپنی آنکھ میں داغِ عزیزاں ہو گئے

مشتري حسن مجھ سا دوسرا عاشق نہیں
بوئے یوسف آتی ہے گھر میں مرے بازار سے

بغل میں لے کے یوسف کو اکیلاواں سے میں گزرا
قدم رکھتے ہوئے جس راستے پر کارواں کھٹکا

آتش نے اپنے ہم عصر شعرا کی طرح اپنی شاعری کا محور و مرکز صرف عشقیہ تصورات ہی کو نہیں بنایا بلکہ

عارفانہ رنگ کے ذریعے انہوں نے اپنی شاعری میں وسعت بھی پیدا کی ہے۔ ان کے اس عارفانہ رنگ کا مرکزی موضوع وحدت الوجود ہے۔ ذات حقیقی کے وصل کی خواہش صوفیانہ شاعری کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ آتش کے ہاں بھی یہ موضوع تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ اسی طرح وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت دیکھنے کا تصور بھی ان کے ہاں موجود ہے۔ ان کے ہاں روح کی بے قراری اور اضطراب کا وہ صوفیانہ تصور بھی نظر آتا ہے جہاں روح عالم مجازی کے قیام میں کرب محسوس کرتی ہے اور اس عالم سے نکل کر عالم حقیقی میں ذات باری کے اندر جذب ہونے کے لیے تڑپتی اور انتظار کرتی ہے۔ جہاں تک آتش کی صوفیانہ شاعری کے مقام و مرتبہ کا تعلق ہے تو یہ شاعری امیر خسرو، بیدل اور مرزا مظہر جانجاناں جیسے صوفی شعرا کی فارسی شاعری کے مقابلہ میں یقیناً کم زور ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ صوفیانہ شاعری میں کیفیت پیدا کرنے کے لیے جس سوز و گداز، سپردگی و محویت اور رقتی القسی کی ضرورت ہوتی ہے وہ آتش کی شخصیت اور مزاج کا عنصر نہیں ہے۔

آتش کی غزل کے آہنگ میں لفظوں کا ایک فطری بہاؤ بھی ملتا ہے۔ اس آہنگ کی مثال ندی میں بہتے ہوئے پانی کی سی ہے۔ ندی کا پانی اپنے عقبی زور کے باعث ایک خاص آواز کے ساتھ آگے آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اس کی آواز میں ایک متعین آہنگ تسلسل کے ساتھ ابھرتا رہتا ہے اور یہ سب کچھ بے حد فطری معلوم ہوتا ہے۔ یہی صورت آتش کے ہاں غزل کے آہنگ کی ہے جہاں لفظ لا شعور کے فطری بہاؤ میں بہتے ہوئے شعری آہنگ کا ایک تسلسل قائم کرتے ہیں اور ایک متعین صوتی اثر پیدا کرتے جاتے ہیں۔ آتش کی غزل میں آہنگ کی اس بے مثال خوبی کا تعلق ان کی ذات کے داخلی آہنگ سے ہے جہاں تخلیقی تجربات نئے نئے صوتی اثرات لے کر ابھرتے ہیں۔ اس فطری بہاؤ کی مثال اس غزل میں موجود ہے:

ہوائے دور بے خوش گوار راہ میں ہے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

آتش کی اس غزل میں مواد و معنی کے ساتھ ساتھ شعری آہنگ اپنی منفرد وحدت کا بھی اعلان کرتا ہے۔ یہ شعری آہنگ بھی اتنا ہی اہم ہے جس قدر مواد اور معنی اہم ہیں بلکہ کہیں کہیں تو یہ احساس بھی ہونے لگتا ہے کہ یہاں آہنگ کو فوقیت حاصل ہے یا مواد و معنی کو..... ہم اس بات کو اچھی طرح جانتے ہیں کہ معنی اور آہنگ جداگانہ وجود نہیں رکھتے، تجربے کی ایک نامیاتی اکائی کی حیثیت رکھتے ہیں مگر آتش کی غزل کا آہنگ پراسرار طریقہ سے اپنے ذاتی وجود کی اہمیت کا احساس دلاتا رہتا ہے۔

لکھنؤ میں آتش کے ادبی کردار کا تعین کرتے ہوئے اس مقصد کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ آتش کے بالمقابل ناسخ جیسا قوی، عہد ساز اور صاحب فن شاعر موجود تھا جس کا حلقہ اثر آتش کے مقابلہ میں کہیں زیادہ تھا۔ زبان کی صلاحیتوں، کم زوریوں اور معائب پر وہ آتش سے زیادہ گہری نظر رکھتا تھا۔ اصلاح زبان کے نام سے اس نے جو تحریک شروع کی تھی۔ اس کا لکھنؤ کے ادبی ماحول پر نہایت گہرا اور دور رس اثر مرتب ہو رہا تھا نہ صرف ناسخ کے

معاصرین بلکہ مصحفی جیسا مشاق شاعر بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا تھا۔ اس تحریک کی رو اتنی تیز تھی کہ اس کے اثر سے لکھنو کی ادبی فضا میں بہت جلد واضح طور پر ایک لسانی تبدیلی کا عمل نظر آنے لگا تھا۔ ہر چھوٹا بڑا شاعر اس لسانی تبدیلی کے حلقہ اثر میں محصور ہوتا گیا تھا۔ آتش کی شاعری کے لیے واقعتاً یہ امتحان کا مرحلہ تھا۔ اگر وہ ناسخ سے متاثر ہو جاتا تو اس کی غزل سے شعریت کی روح نکل جاتی اور وہ بھی ناسخ کی طرح سے اصلاح زبان کا شاعر کہلاتا۔ اس میں شک نہیں کہ ناسخ کی تحریک کا آتش پر بھی اثر ہوا مگر آتش نے اپنا مسئلہ صرف زبان کی تہذیب کرنے تک ہی محدود نہ رکھا۔ اس نے اپنے اندر کے تخلیقی انسان کے جذبے، احساس، سرمستی اور جذب کی دنیا سے حاصل ہونے والے عرفان کو اپنی شاعری میں مستحکم کیے رکھا۔ آتش جیسا شخص جو زندگی کے حسن کائنات کی خوب صورتی اور اپنی ذات کے تخلیقی سرچشموں سے حرارت لیتا تھا۔ وہ کسی طور پر بھی محض لفظوں کے اصلاحی کھیل میں اپنے اندر کے تخلیقی انسان کو قتل نہ کر سکتا تھا، البتہ ناسخ کو ایسے کسی مسئلہ کا سامنا درپیش نہ تھا، اس کے اندر آتش جیسا تخلیقی انسان موجود ہی نہ تھا، آتش کے ان شعری کارناموں کو دبستان لکھنو کے عصری سیاق و سباق کے حوالے سے دیکھیے تو صاف طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ ریختی کی ثقافت میں پہلی بار شیوہ مردانگی کے پر جوش ولولے ابھرتے ہیں اور شاعری کی منفعل دنیا میں آتش کی انا پسندی کی رود وڑنے لگتی ہے۔ غزل کے عشق میں سطحی اور مبتذل جذبوں کی جگہ جذبہ کی فطری حرارت اور لطافت پیدا ہوتی ہے۔ آتش کی ذات کے انجذاب سے عشق میں جذب و مستی کی کیفیات جنم لیتی ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ آتش کی شعری ذہانت نے لکھنو کی شاعری کو اس عہد کے ادبی بحران سے باہر نکالا۔ شاعری کے بگڑے ہوئے رویوں اور شعریت سے عاری ادبی روایت کو انحطاط سے نجات دلوائی اور لکھنو کی منفعل ادبی فضا کے اندر جذبہ و احساس کی شوریدہ سری، حسی لطافت، جمالیاتی سرمستی اور جذبات آفرینی کے عمل سے ایک نئی لہر دوڑادی اور یوں لکھنو کی انحطاط پذیر فضا میں ادبی فعالیت کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

۱۸۴۷ء / ۱۲۶۳ھ میں آتش ایک طویل اور کامیاب تخلیقی زندگی بسر کر کے اس دنیا سے رخصت ہوئے۔ اس وقت اودھ کے تخت پر امجد علی شاہ بیٹھا تھا۔ ریاست کے حالات دگرگوں تھے۔ لکھنو کے اندر تو حالت ٹھیک تھی مگر ریاست کے باقی حصے بدانتظامی، بد عنوانی اور بد معاملگی کے مزمن مرض کا شکار تھے۔ لکھنو کی حیثیت ریاست کے اندر گوشہ راحت (Ivory Tower) کی سی تھی۔ اس سے باہر لوگ سخت پریشان تھے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے عیش و نشاط کے باعث حکم رانوں اور ارکان دولت کے اعصاب تھک چکے تھے اور ان کے اندر عسکری اور انتظامی قوتیں شل ہو چکی تھیں اور ادھر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ڈائریکٹر ز اور گورنر جنرل کلکتہ میں بیٹھے ہوئے اودھ کی صورت حال پر کڑی نظر رکھے ہوئے تھے۔ سرہنری لارنس ۱۸۴۵ء ہی میں یہ لکھ چکا تھا کہ اودھ کی حالت سال بہ سال بدتر ہوتی جا رہی ہے۔ ریاست میں سررشتہ عدالت نام کی کسی شے کا وجود نہیں ہے۔ عامل لوگ بے کردار ہیں۔ چوری چکاری اور ڈکیتی کی وارداتیں سینکڑوں تک پہنچ چکی ہیں۔ حکومت مفلوج ہو چکی ہے۔ دستور عمل برباد ہو چکا ہے اور بہتری کی کوئی امید باقی نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ریاست کا انتظامی ڈھانچہ بری طرح تباہ و برباد ہو چکا تھا۔ اودھ کے حکم رانوں کی مسلسل بے توجہی نے ریاستی امور کو نظر انداز کر رکھا تھا۔ امجد علی شاہ کے دور کی نفسیاتی

صورت حال کے بارے میں مرزا رجب علی بیگ سرور کی رائے یہ ہے کہ ریاست کے ناظموں پر جنون و خبط سوار ہے اور عامل مالٹولیا میں مبتلا ہیں۔ ان حالات کے پس منظر میں آتش کے انتقال کے تیسرے ہی برس ۱۸۴۹-۵۰ء میں میجر جنرل سلیمن (Major General Sleeman) اودھ کے انتظامی حالات کے بارے میں اپنا سفر شروع کر کے ایک رپورٹ پیش کرنے والا تھا اور یہی ایک طرفہ رپورٹ (Journey Through the Kingdom of Oude-In 1849-1850) ۱۸۵۶ء میں اودھ کی مضبوطی کی بنیاد بننے والی تھی۔ ریاست کے حکم ران اور ارکانِ دولت ان خدشات سے آگاہ تھے مگر زوال کی بدترین حالتوں سے باہر نکلنے کے لیے تاریخ کی متحرک قوتوں کو استعمال کرنے سے قاصر تھے۔ ان باتوں کے باوجود لکھنؤ کا تہذیبی اسلوب بہ دستور رواں دواں تھا۔ اس عہد میں ہندوستان کا ایک مقامی سیاح نجات حسین لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کا منظر کچھ اس طرح بناتا ہے۔ لکھنؤ کے چوک اور بازاروں میں آنے جانے والے لوگوں کی بھیڑ نظر آتی تھی۔ ان میں سے اکثر کے سر پر جو گوشہ ٹوپی بدن میں چھ کلیوں والے انگرکھے اور ایک بڑا پاجامہ ہوتا تھا۔ شہر کے رؤسا ہاتھی، گھوڑوں اور پالکیوں میں بڑے کروفر سے جارہے ہوتے تھے اور ان کے ساتھ ساتھ زرق برق لباس پہنے ہوئے سوار اور پیادے چلتے تھے۔ محرم کے جلوس میں نقرئی و طلائی مرصع کار پنچے اور علم نکلتے تھے۔ جن کے پیچھے دو تین دلدل اور تابوت ہوتے تھے جن کی چادریں سرخ شہابی رنگ میں رنگی ہوتیں اور ان میں تیر چھدے ہوتے تھے۔ ان کے ارد گرد بے شمار بے حساب آدمی، سروپا برہنہ، اشک ریزاں اور سینہ زن، تعزیر کے آگے آگے رقت انگیز لہجے میں مرعیے اور نوے پڑھتے آگے بڑھتے تھے۔ مگر زندگی کے عام دنوں میں عیش و عشرت اور ناؤ نوش کی محفلیں برابر ج رہی تھیں۔ طوائفوں کے کوٹھے تماش بینوں سے آباد تھے۔ رقص، موسیقی اور نغمہ سے لکھنؤ کی پرہیز زندگی اپنے مخصوص عشرت پسند آہنگ کے ساتھ آگے بڑھ رہی تھی۔ مشاعرے بدستور منعقد ہوتے رہتے تھے۔ آتش اور ناسخ کے تلامذہ ان کی رونق بڑھاتے تھے۔ لکھنؤ کے ادبی افق پر آتش کی موت کے بعد بھی ان کی شاعری کی گونج سنائی دے رہی تھی مگر یہ بات اپنی جگہ سچ ہے کہ آتش کی نسبت لوگ ناسخ سے زیادہ متاثر نظر آتے تھے۔ ناسخ کی شعری شریعت کے نفاذ کے بعد لکھنؤ کی اردو شاعری نہایت خلوص کے ساتھ ناسخ کی پیروی میں مصروف ہو چکی تھی۔ ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک کے اثرات لکھنؤ کی ادبی محفلوں سے نکل کر دلی تک جا پہنچے تھے اور حال یہ تھا کہ غالب اور شیفتہ جیسے بلند شاعر اور شعری بصیرت سے مالا مال فن کار بھی ناسخ کے لسانی سحر سے مسحور ہو چکے تھے۔ آئندہ صفحات میں ہم ناسخ کے ادبی کردار کا جائزہ لیں گے اور یہ دیکھیں گے کہ ایک شاعر اور زبان کے مصلح کی حیثیت سے انہوں نے اردو ادب میں کیا کردار انجام دیا۔

امام بخش ناسخ

(۱۸۳۷ء-۱۷۷۲ء)

اٹھارہویں صدی کی آخری دہائی تھی، نواب سعادت علی خان کا زمانہ تھا اور لکھنؤ میں اردو شاعری اپنے

عبوری دور میں سفر کر رہی تھی۔ ناسخ کی شاعری کا آغاز اسی عبوری دور میں ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مقامی اثرات کے باعث اودھ کی شاعری اپنی جداگانہ ادبی شناخت بنانے کے عمل سے گزر رہی تھی۔ لکھنؤ میں اردو شاعری کی دہلوی روایت کے اندر واضح طور پر مضامین و مطالب کی توسیع اور تنسیخ کا سلسلہ جاری تھا اور ناسخ تک پہنچتے پہنچتے لکھنؤ میں عشقیہ شاعری جنسی ثقافت کے رنگ کو فروغ دے چکی تھی جسے معاملہ بندی کا نام دیا گیا تھا۔ یہ شاعری باطنی دنیا کے تجربات سے اپنا تعلق منقطع کر چکی تھی اور اب خارجی زندگی کے مضامین مرکزِ نگاہ بن چکے تھے۔

جرات اور انشا کبھی سوچ بھی نہ سکتے تھے کہ ان کی عشقیہ شاعری کی روایت لکھنؤ کے خوش مذاق اور پر قیث ماحول میں اتنی جلدی ماند پڑ جائے گی۔ یوں لگتا تھا کہ معاملہ بندی کی تکنیک اور بدن کی شاعری کو وہ جس مقام تک لے گئے تھے اب شاعری اس سے آگے ہی آگے بدن کا مزید سفر طے کرے گی اور معاملہ بندی کے نئے نئے رنگ روپ دریافت کیے جائیں گے۔ اس وقت یہ سوچنا بھی مشکل تھا کہ لکھنؤ کی ادبی فضا میں کوئی تبدیلی بہت جلد واقع ہو سکے گی لیکن اس دور میں ادبی رجحانات کی ان بالائی سطحوں پر چلنے والی ادبی رو کے ساتھ ساتھ ایک ادبی رو ز پر سطح بھی چل رہی تھی۔ جرات و انشا کے زمانے میں اس رو کو محسوس تو کیا جاسکتا تھا مگر یہ معلوم نہ تھا کہ یہ رو بہت جلد ایک تاریخ ساز رجحان کی شکل اختیار کر جائے گی۔ اور اس تاریخ ساز رجحان کی تشکیل ایک ایسے فرد کے ہاتھ سے ہوگی کہ جس کی جسمانی ساخت، شکل و شبہات اور زندگی کی عام عادات کا شاعری سے کوئی تعلق نہ ہوگا۔ ہماری مراد امام بخش ناسخ سے ہے۔ یہ عجب اتفاق ہے کہ لکھنؤ کے شعری دبستان کا معمار وہ شخص بنا کہ جو ہر روز ۱۲۹۷- ڈنٹر پھیلتا تھا۔ پانچ سیر پنچہ وزن شاہجہانی اس کی خوراک تھی۔ ظہر کے وقت کھانے پر بیٹھتا تو چار پانچ پیالوں میں تور مہ، کباب، شلغم، چغندر، ارہر اور ماش کی دال اور نہ جانے کیا کیا ہوتا تھا۔ یہ قول آزاد دسترخوان کا وہ اکیلا شیر سب کچھ فنا کر جاتا تھا! لاہور کے تاجر خدا بخش کے بیٹے امام بخش کا ادبی دسترخوان پر بھی یہی حال رہا۔ اس کی لسانی بھوک کے ہنگامے نے بہت کچھ فنا کیا اور بہت کچھ بنایا۔

انشا، جرات اور مصحفی کی آوازوں کی درمیان ناسخ نے ایک بالکل منفرد شعری آواز بلند کر کے اسلوب اور خیال کے اعتبار سے ایک مختلف رنگ کی شاعری کا آغاز کیا۔ یہ شاعری دلی کی روایت سے مختلف تھی اور اس میں لکھنؤ کی تخلیقی کرشمہ سازی کا مظاہرہ کیا گیا تھا۔ ناسخ وہ شاعر تھا کہ جس کی سچی پیہم سے لکھنؤ میں اردو شاعری کا ایک دور ختم ہوا اور اس کی مساعی سے ایک نئے شعری دبستان کے قیام کے لیے ایک جداگانہ ادبی مذاق کی بنیاد فراہم کر دی گئی تھی اسی حوالے سے ناسخ کا نام انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ایک نئی ادبی روایت کی شناخت بن گیا تھا۔

ہر عہد اپنا ایک جداگانہ ادبی مذاق لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ جداگانہ مذاق اپنے سے پچھلے ادوار کے ساتھ ایک مسلسل آویزش اور آمیزش کا نتیجہ ہوتا ہے۔ کوئی بھی ادبی روایت ایک خاص مدت تک ہی تخلیقی قوت کے نئے تجربات سے معمور ہوتی ہے مگر ایک مقررہ سفر پورا کر لینے کے بعد یہ روایت داماندہ، مضحمل اور تخلیقی سطح پر کم زور نظر آنے لگتی ہے اور اس سبب سے ایک داماندہ ادبی روایت نئے عصری شعور کی تخلیقی حرارت سے توانائی حاصل کرنا چاہتی ہے، لہذا کسی ادیب کو ایسے ہم عصر ادبی منظر میں ایک خلا کی کیفیت محسوس ہوتی ہے یا ادبی جمود کا

احساس ہوتا ہے، چنانچہ اعلیٰ تخلیقی خلا کو پورا کرنے کے لیے ہر نیا دور اپنے اظہار کی بنیاد خود دریافت کرتا ہے۔ ادبیوں تاریخ کا یہ عمل ہمیشہ جاری و ساری رہتا ہے۔ یہ سلسلہ ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی طرف رواں دواں رہتا ہے اور اسی عمل سے ادبی روایت اپنی لہر تھائی منزلیں طے کرتی ہے۔ اس ادبی مفروضہ کی روشنی میں ناسخ کے ادبی کردار کا جائزہ لیں تو معلوم ہو گا کہ انیسویں صدی کے آغاز میں ناسخ کی آویزش مصحفی اور ان کی روایت کی سادہ گوئی اور جرأت و انشاک کی معاملہ بندی کے ساتھ تھی۔ ناسخ نے ان دونوں رجحانات سے ہٹ کر اپنے لیے ایک الگ رستہ بنانا تھا، چنانچہ ناسخ نے اس نئے دور میں اپنے ادبی منشور کا اعلان خیال بندی اور معنی آفرینی کے اسالیب سے کیا تھا۔ انیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں ناسخ کا یہ ادبی منشور بے حد اہمیت کا حامل تھا۔ اس مقام پر اب ہمیں اس بات کا جائزہ لینا ہے کہ ناسخ کے ادبی منشور سے اسلوب پرستی کا جو دور بقول مصحفی ۱۸۰۹ء-۱۲۲۳ھ کے لگ بھگ شروع ہو چکا تھا، اس نے لکھنؤ کے ادبی ماحول پہ کیا اثرات مرتب کیے اور اس کے زیر اثر کس طرح سے خیال بندی و معنی آفرینی کے اسلوب کی ایک نئی تحریک شروع ہوئی۔

ناسخ کی اسلوب پرستی کے اثرات اتنی سرعت سے پھیلے تھے کہ ایک مختصر سی مدت میں لکھنؤ کے ادبی ماحول کا نقشہ ہی بدل گیا۔ مصحفی جیسے شاعر بھی ناسخ کی خیال بندی سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور یوں ایک پختہ کار سادہ گو شاعر خیال بندی کی صحرانوردی میں نکل کر اپنے رنگ خاص سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ اور اس کی اچھی خاصی آباد شاعری کا منظر نامہ ایک ریگستان کی شکل اختیار کر گیا۔ ان ہی اثرات کے سبب سے مصحفی کے دیوان ششم کو اس کے شعری زوال کی پہلی کڑی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ناسخ کے اثرات کا یہ عالم تھا کہ لکھنؤ کے معاملہ بند اور ریختی گو شعر کا بازار بھی سرد پڑنے لگا تھا۔ جرأت نے معاملہ بندی کے جس انداز سے لکھنؤ کو تسخیر کر رکھا تھا، وہ انداز بھی ماند پڑ گیا۔ اس تبدیلی کا ایک اچھا نتیجہ یہ نکلا کہ ریختی اور معاملہ بندی کا زور ٹوٹنے سے شاعری میں ابندال اور سطحیت کا عنصر کم ہو گیا۔ ناسخ کے اپنے تلامذہ اسلوب پرستی میں اس حد تک منہمک ہوئے کہ وہ معاملہ بندی کی رنگینیوں کو بہت حد تک فراموش کر بیٹھے۔ وہ عبادت کی حد تک اسلوب میں خیال بندی اور زبان میں اصلاحی رجحانات کی پیروی کرنے لگے۔ اس طرح بڑی تیزی کے ساتھ لکھنؤ کے ادبی ماحول میں شعر کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو گیا تھا جو سر جھکائے خیال بندی کے ادھام میں مستغرق رہتا تھا۔ شعر کا یہ گروہ زندگی کے مظاہر میں دور از کار مناسبتیں، تلامذے اور رعایت لفظی تلاش کرنے کے کام میں مشغول رہتا تھا۔ اور خیال بندی کے غیر حقیقی سطحی اور بہت معمولی اشعار کو شاعری کا کمال سمجھنے لگا تھا۔ اس گروہ کی شاعری زندگی کے بسیط مفاہیم سے عاری رہی اور انسانی وجود کے اندر کی کرشمہ سازیوں اور احساسات کی پر معنی دنیاؤں کا احاطہ کرنے سے قاصر رہی۔ ناسخ اسی ادبی گروہ کے سرخیل تھے اور ان ہی کی رہنمائی میں انیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں لکھنؤ کے اندر خیال بندی اور اسلوب پرستی کا یہ بازار گرم ہو رہا تھا۔

اسلوب پرستی بہ یک وقت ناسخ کی سب سے بڑی کمزوری بھی تھی اور قوت بھی۔ بہ حیثیت شاعر وہ جو کچھ بھی تھا، اسی اسلوب پرستی کی بہ دولت تھا۔ اسلوب پرستی کی نفی کے بعد اس کے پاس کچھ بھی نہ بچتا تھا۔ وہ خیال و

فکر اور جذبہ و احساس کا شاعر ہی نہ تھا۔ اس کی بنائی ہوئی شعری کائنات میں کسی قسم کی گہرائی بھی نہ تھی۔ اس کی شاعری اپنے قارئین کے لیے مسرت کے حصول کا ذریعہ بھی نہ تھی، مگر اسلوب پرستی کے اعتبار سے وہ یقیناً ایک اہم شاعر تھا۔ ایک ایسا شاعر کہ جس نے ایک موثر ادبی روایت کی تخلیق کر کے خیال بندی کی ایک نئی روایت اردو شاعری کو عطا کی تھی۔ یہ اس کی لسانی کرشمہ سازی تھی کہ اس نے اپنے ادبی شعور سے ایک نیا ادبی عہد پیدا کیا۔ اس کے ادبی شعور کی آواز نہ صرف اس کے اپنے عہد میں بلکہ آنے والے عہد میں بھی مدتوں تک گونجتی رہی اور اصحاب فن کا ایک خاص گروہ اس کے ادبی منشور پر نہایت سختی سے عمل پیرا رہا۔

ناتج کے ادبی اسلوب میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے جوہر کو دیکھ کر ہمارا ذہن خود بہ خود فارسی زبان کے ان شعرا کی طرف منتقل ہوتا ہے کہ جنہیں ہندوستان کے دور زوال کے شاعر کہا جاتا ہے۔ فارسی کے ان شعرا کے ہاں خیال بندی کا ایک سبب ہندوستان کا ہمہ گیر سیاسی و سماجی زوال بھی تھا اور اس زوال کے اثرات کے سبب یہ شعرا زندگی کے خارجی آشوب سے آنکھیں بند کر کے اپنی ذات کے خول میں اترتے چلے گئے تھے۔ جہاں وہ اپنے خیال و خواب کی دنیا میں آباد ہو گئے تھے۔ ان کے تخلیقی اظہار کا ایک بڑا ذریعہ خیال بندی اور معنی آفرینی تھا مگر ناتج کے ہاں صورت حال اس سے مختلف تھی۔ سیاسی سطح پہ لکھنؤ زوال کا شکار تو تھا مگر وہاں مادی زندگی کی خوش حالی نے ایک ایسا سماج پیدا کر دیا تھا کہ جس نے تہذیب و ثقافت کو فن کاری اور صنائی کے رستے پر لگا دیا تھا۔ اس معاشرے میں زندگی کے ہر شعبہ کو حسن اور سلیقہ سے آراستہ کیا جا رہا تھا اور ایسے تمام عناصر کی تخلیق ہو رہی تھی جو اس عہد کی تہذیبی روح سے مطابقت نہ رکھتے تھے۔

ناتج کی ادبی تحریک لکھنؤ کی تہذیب کے خارجی پہلوؤں سے متاثر تھی یہ اسی کا اثر تھا کہ ناتج نے شاعری کے اسلوبیاتی حسن پر تمام توجہ مرکوز کر دی تھی۔ اس میں خیال بندی اور لفظی صنائی کا گہرا دخل تھا اور اس کے ساتھ ساتھ اسالیب کی لسانی گراہی بھی تھی۔ زبان کے خارجی رنگ و روپ کی زیبائش میں نہ صرف ناتج مصروف تھا بلکہ اس کا پورا عہد آرائش و زیبائش کے اس کام میں اس کے ساتھ شریک تھا۔ درحقیقت اسلوب پرستی کا یہ شوق جنون کی حد تک جا پہنچا تھا اور اس انتہا پسندی کے باعث ناتج کے دور میں شاعری کی حقیقی روح یعنی شعریت بری طرح مجروح ہوتی رہی مگر ناتج کے پیر و اسلوب پرستی کے نشے میں شعر کو لفظی صنائی کا طلسم کدہ بنانے میں مگن رہے۔

فارسی شاعری کے دور زوال کے شعرا میں بیدل بہت بڑا خیال بند شاعر تھا۔ اس کی شاعری کا ایک بڑا حصہ خیال بندی پر مشتمل ہے مگر بیدل کے اندر ذات کی داخلی آگاہی کے ساتھ ساتھ فکر اور جذبہ کی بے پناہ توانائی بھی موجود تھی۔ اس کی خیال بندی سطحی نہیں ہے۔ اس کے خیال میں جذبے اور فکر کی حرارت برابر موجود رہتی تھی اور پھر وہ کائنات کے مظاہر میں ڈوبا ہوا تھا۔ وہ کائنات کو ایک کتاب سمجھتا تھا اور وہ اس کتاب کا بہت سنجیدہ قاری تھا۔ اس کا ذہن عرفان ذات کی سرستی میں رہتا تھا۔ اس لیے بیدل کی خیال بندی پُر تاثیر بھی ہے اور پُر کیف بھی۔ جب کہ ناتج کی ذات ان اوصاف اور محاسن سے عاری تھی۔ وہ کتاب کائنات کا ادنیٰ درجے کا قاری تھا۔ اس لیے وہ اپنے ارد گرد نظر آنے والے مظاہر کے سطحی تجربات تک ہی محدود رہا۔ ناتج کے اندر کی دنیا سے ایک بہت بڑا خلا

جھانکتا ہے۔ یہ ناسخ کے دور کا فکری خلا بھی ہے۔ اس کے اندر کی دنیا کے خلانے اس کی شاعری میں کوئی گہرائی پیدا نہ ہونے دی اور یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہ طور شاعر وہ لفظوں کے خلا اور ادھام میں معلق رہا۔^{۱۳}

تمثال سازی کے اعتبار سے ناسخ کا متخیلہ خوف ناک طور پر اجاڑ ہے۔ بالخصوص محبوب سے متعلق رنگوں، خوشبوؤں اور جذبات کی حرارت سے وہ ایسی حسی تمثالیں بنانے میں بری طرح ناکام رہا جن میں اس کے ہم عصر شاعر آتش کو درجہ کمال حاصل تھا۔ ناسخ کی بنائی ہوئی خشک تمثالوں میں جذبات و احساسات کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے۔ حسی سطح پر وہ ان تصویروں میں رنگ بھرنے کا شعور نہیں رکھتا۔ اس کا انداز بے حد رکی اور غیر دل کش ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تخلیقی شخصیت پر رنگ، روشنی، خوشبو اور ذائقے کی سرسبز کوئی حقیقی اثر چھوڑے بغیر گزر جاتی ہیں۔ وہ ان حیات سے جمالیاتی انبساط یا حزن کی کیفیات کا با معنی تجربہ کرنے سے بھی محروم رہتا ہے۔ ناسخ کے متخیلہ میں لفظوں کے پیکر دھندلے دھندلے، بے ترتیب، بے اثر اور حسی شعور سے معرئی نظر آتے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس کے متخیلہ میں بہت سے لفظی پیکر مل کر نہ کسی معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکے ہیں اور نہ ہی اپنی جگہ اپنے منفرد پیکروں کو نمایاں کر سکتے ہیں، اس کے ہاں حیاتی واردات کی تخلیق میں حسی شعور اور جمالیاتی طرز احساس بہت کم زور ہے۔ محبوب کے بارے میں ناسخ کا یہ شعر دیکھیے کہ جس میں تمثال سازی کے ذریعے ایک تصویر بنانے کی کوشش کی گئی ہے:

ہے بہ رنگ گل سراپا وہ بت خون خوار سرخ
کیوں نہ ہو جائے رنگ گل کی روش زنا سرخ

ناسخ کے مقابلہ میں مصحفی اور آتش کے ہاں تمثالیں بہت صاف اور روشن ہیں۔ حسی حرارت اور جذبہ انگیزی سے تمثالوں کے اندر انسانی جمالیات کی لطیف کیفیات نظر آتی ہیں۔ ان شعرا نے فطری احساسات کے ذریعے ان تمثالوں کو ہمارے بہت قریب کر دیا ہے۔ ہم ان تمثالوں کو دیکھ سکتے ہیں، محفوظ ہو سکتے ہیں اپنے متخیلہ کو حرکت دے سکتے ہیں اور تازگی و لطافت کے اس تجربہ میں شرکت کر سکتے ہیں جو ان شعرا کے متخیلہ میں پیدا ہوا تھا۔ جب کہ ناسخ کے متخیلہ میں ہماری شرکت پر معنی نظر نہیں آتی۔ ہم یا تو منظر کے باہر کھڑے رہ جاتے ہیں اور اگر اندر داخل بھی ہوں تو اس کے تجربہ کی حرارت کو محسوس نہیں کر سکتے ہیں۔

ناسخ کی تمثالوں کا ایک پہلو وہ بھی ہے کہ جہاں تمثالوں کے اندر آتش، حرارت، روشنی اور اس قسم کے دیگر تلازمات کا استعمال کیا گیا ہے ناسخ کے ہاں لفظ کے استعمال کو سمجھنے کے لیے اس قسم کی تمثالوں کا مطالعہ دل چسپ ہو گا یہاں پر چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

آتش رنگ حنا سے شمع ہیں سب انگلیاں
دستِ جاناں میں مرا مکتوب پروانہ ہوا

شعلہ رخسارِ جاناں نے لگائی ہے جو آگ
ماہِ تاباں، آج مہتابی ہے آتش باز کی

دیکھ اپنے روئے آتش ناک کی تصویر کو
تیرے نقشے نے جلایا کاغذِ تصویر کو

ان سب تمثالوں میں لفظ کا استعمال رکی ہے۔ ”آتش“، ”شمع“، ”شعلہ“، ”رخسار“ اور ”آگ“ جیسے لفظ رکی طور پر استعمال کیے گئے ہیں۔ اور حد تو یہ ہے کہ مذکورہ لفظوں میں اس حدت کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ جس کے ساتھ بے شمار تلازمات وابستہ ہیں۔ اچھی تمثال وہی ہے جو روشن اور صاف ہو اور حیات کی حرارت سے مالا مال ہو۔ مندرجہ بالا تمثالیں خیال بندی اور لفظی اختراع کے سبب دھندلائی ہوئی ہیں۔ حیات سے عاری اور جذبہ انگیزی سے محروم ہیں۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ناسخ کی یہ تمثالیں ”فسانہ عجائب“ کی دنیا کی طرح بے حس و حرکت اپنی جگہ پر ساکت ہیں۔ بہ ظاہر خوب صورت ہیں مگر داخلی حرارت سے خالی ہیں۔ ”فسانہ عجائب“ کی ہر سطر میں تمثالوں کے ڈھیر نظر آتے ہیں۔ تمثالوں کی اتنی کثرت ملتی ہے کہ ہمارا متخیلہ پریشان ہو جاتا ہے مگر یہ تمثالیں داخلی طور پر بے رنگ، بے بو، بے ذائقہ ہیں اور کسی بھی داخلی ارتعاش کے بغیر حالت سکوت ہی میں ملتی ہیں۔ سرور اور ناسخ معاصرین تھے اور دونوں لکھنؤ کے خیال بند دبستان سے تعلق رکھتے تھے اور دونوں لفظی صناعت کو کمال فن سمجھتے تھے۔ اس لیے جو خلا ناسخ کے ہاں ہے۔ وہ سرور کے ہاں بھی موجود ہے۔ باطنی توانائی کے فقدان کے باعث دونوں کے ہاں تمثالوں میں تموج ہے نہ حرارت..... بس ایک بے کیفی اور اکٹھاٹ کی کیفیت ہے جو ان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتی ہے لیکن سب سے عجیب بات یہ ہے کہ ناسخ کی تمثالیں مسرت و انبساط سے بھی تہی ہیں۔ ناسخ کے اندر کے خلا اور زندگی بھر کے تجرد نے ان کو زندگی کے مسرت انگیز تجربات سے بھی محروم کر رکھا تھا اس لیے ان کے اندر کے انسان میں جذبہ و احساس کی لطافت، وصل محبوب کی سرشاری اور خواہش کی لذتوں کے بیجانات نظر نہیں آتے۔ وہ محبوب کے جسمانی حسن میں جمالیاتی آہنگ کی صدائیں بھی نہ سن سکے تھے اس لیے ناسخ کے اندر اس نوعیت کے کئی نفسیاتی خلا موجود تھے اور حد تو یہ ہے کہ ان کے دل میں کسی ایسی تمثال کا سایا بھی نظر نہیں آتا کہ جس کے حسن نے ان کے اندر معمولی سی بھی حرارت پیدا کر دی ہو۔ ناسخ کے اندر ایک مستقل جمالیاتی خلا ملتا ہے، وہ اس خلا کو کبھی خیال بندی کے ادھام سے پر کرتے ہیں اور کبھی معنی آفرینی کی دنیا میں سفر کرنے لگتے ہیں یا پھر کبھی اخلاقیات کا رکمی سہارا لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل سے جو کچھ بھی برآمد ہوتا ہے وہ بھی اپنے طور پر ان کے اس خلا کی شہادت دیتا ہے۔

شعری تلازمات اور لفظی مناسبات سے ناسخ کو عشق ہے مگر اس عشق نے ان کی شاعری کو لایعنی مفروضات کے سپرد کر دیا ہے۔ شعری تلازموں اور لفظی مناسبات کے بغیر وہ سوچ بھی نہ سکتے تھے اور جب سوچتے تھے تو

خیال آفرینی کے زور میں محیر العقول قسم کے پیکر بناتے تھے۔ ان کے ہاں ایسے شعری پیکروں کے معیارات اکثر اوقات بے حد غیر فطری اور شعری اعتبار سے نہایت پست نظر آتے ہیں۔ ناسخ کی شاعری کے ان ہی معیارات کو بعد ازاں ان کے تلامذہ نے بھی اختیار کیا۔ حقیقتاً لکھنؤ میں ناسخ کی یہ معیار ناسخ کی روایت سے وجود میں آیا تھا اور اسی معیار نے لکھنؤ میں ناسخ کی فضا پیدا کی تھی۔ ناسخ کے شاعر اس سلسلے کی عمدہ مثال قرار دیے جاسکتے ہیں، ناسخ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

میٹھی نظروں سے وہ کیا دیکھے مجھے
ہے پری کی آنکھ میں بادام تلخ

خط عارض میں رہتی ہے نظر آئینہ میں اس کی
مقدر آہوان چشم کو سبزہ چرانا ہے

مضمون چشم یار کی ہر دم ہے جستجو
شوق ان دنوں مجھے ہے ہرن کے شکار کا

تصور میں ہے اک انگلیا کی چڑیا
یہ دل کنجشک کا اب آشیاں ہے

ہماری آنکھوں سے دریائے اشک جاری ہے
خیال ہے ترے بازو کی یار مچھلی کا

جیسا کہ ہم نے ابھی اشارہ کیا ہے کہ ناسخ کے شعری مفروضوں کی بنیاد غیر حقیقی اور ظنی تصورات پر قائم ہے۔ وہ قدم قدم پر اپنے تمام مفروضوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے شعری منطق کا استعمال کرتا ہے۔ ایسے تمام شاعر جو خیال بندی کے اسیر ہوتے ہیں۔ وہ رفتہ رفتہ ظنی شعری منطق کے غلام بن کر رہ جاتے ہیں چوں کہ ان کی بنیاد متخیلہ کے غیر تخلیقی تصورات پر ہوتی ہے اس لیے وہ مجبور ہو کر موہوم تصورات کا پیچھا کرتے ہیں اور جب ان کو کسی دلیل کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو فوراً شعری منطق کی پناہ لے لیتے ہیں کہ یہ ان کی آخری پناہ گاہ ہے۔ ناسخ کے ساتھ بھی یہ ہی مشکل پیش آتی ہے۔ اسلوب کے چکر میں وہ بار بار معانی کی طرف دوڑتے ہیں، صنعت گری کے عشق میں موہوم اور بعید از قیاس خیال بندی کرتے ہیں مگر اپنی طرف سے ہر بار شعری منطق کا سہارا لے کر اپنے شعری تصور کا پیکر استوار کر لیتے ہیں:

یہ نازکی کے ہیں معنی کہ باغ میں وہ گل
قریب آتش گل جب گیا بخار آیا

اس پری نے جب اٹھایا سنگ مجھ دیوانے پہ
آتش رنگ حنا سے صاف اٹکر ہو گیا
اک دم سینکس جو آنکھیں روئے آتش ناک سے
جل گیا تارِ نظر ہر دیدہ اٹکر ہو گیا
جان کر کاٹا مسافر بچ کے رکھتے ہیں قدم
اس قدر میں دادی غربت میں لاغر ہو گیا

فرقت ساقی میں نکلے گا لبو جائے شراب
اب دہان شیشہ زخموں کا دہن ہو جائے گا

لاغری سے یاں نہیں ہے جسم لیکن جان ہے
جس طرح سے جسم تصویروں کا ہے اور جاں نہیں

مندرجہ بالا تمام اشعار میں جو صنائی دکھائی گئی ہے اس کی پناہ گاہ ظنی شعری منطق ہے مگر شعری منطق کا یہ استعمال بے حد سطحی اور غیر تخلیقی ہے۔ ناسخ اور ان کے حلقہ کے شعرا شاعری کے اسی اسلوب کے پیرو ہیں۔ ناسخ کی شاعری کو دماغی ریاضت کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ شعری صنائی کا تعلق دماغی ریاضت ہی سے ہے، جذبہ اور احساس کی قوتوں سے نہیں۔ ان کے ہم عصر حریف آتش کے ہاں بھی شعری صنائی موجود ہے۔ لفظوں کے نکلنے جڑنے والے آتش مرصع ساز ضرور تھے مگر وہ اسلوب پرستی کا شکار نہ تھے 'آتش کا مطمح نظر تو زندگی اور زندگی کے جذباتی رویے تھے۔ ان کی ذات کی آگاہی 'انسان کائنات' مظاہر اور گزرتے ہوئے ماہ و سال کے مرقعے تھے۔ ان کا عشق تھا اور ان کی بے مثال سرمستی و سرشاری تھی۔ ان سب باتوں سے آتش کی شاعری بنی تھی۔ آتش کو کم زور اور سطحی شعری منطق کی حاجت محسوس نہ ہوتی تھی کہ ان کا تجربہ شعری واردات کی حقیقتوں کا حامل ہوتا تھا۔ وہ حقیقت کا اظہار اس طرح سے کرتے تھے کہ جذبہ، خواہش اور شعری واردات ایک وحدت کی شکل اختیار کر لیتے تھے:

یار نے مجھ کو مجھے یار نے سونے نہ دیا
رات بھر طالع بیدار نے سونے نہ دیا

اس شعر میں کسی شعری منطق کے سہارے کی ضرورت نہیں ہے۔ جذبے کے رچاؤ اور اس کی حرارت سے شعری تجربہ بہ ذاتِ خود ایک مکمل پیکر بن جاتا ہے اور معنوی اعتبار سے پھیلاؤ کے امکانات رکھتا ہے۔ جب کہ ناسخ کے ہاں کسی کم زور اور نحیف شعری منطق پر سہارے کے بغیر کوئی بھی شعری خیال پنپنے نہیں پاتا۔

ناسخ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی مسلمہ صداقتوں اور حقیقتوں کی طرف نسبتاً بہت کم میلان رکھتے ہیں۔ وہ غیر تخلیقی اور ظنی تصورات کی دنیا کے مسافر ہیں۔ اس میلان کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان کی سب سے بڑی کم زوری قرار دیا ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ ناسخ کا ذہن حقائق اور فطرت سے اس قدر منحرف ہے کہ وہ زندگی کی سیدھی سادی فطری باتوں کو بھی مسح کر کے ان کو حقیقت سے اتنا دور لے جاتا ہے کہ ان کی تصدیق عقل تو کیا کرے گی وہم بھی بعض اوقات حیران اور ششدر رہ جاتا ہے کہ یا الہی یہ کس دنیا کی باتیں ہیں کہ میری بھی ان تک رسائی نہیں ہے۔^{۱۳}

اردو ادب کی تاریخ میں ناسخ کی شعری واردات سے ایک اہم تبدیلی یہ ہوئی کہ اردو غزل نے اس دور میں معاملہ بندی کے بدنی رجحان کی جگہ غزل کے تجریدی رجحان کو اختیار کر لیا۔ اردو غزل کہ معاملہ بندی کے نہایت مقبول رجحان میں آگے بڑھ رہی تھی اور محبوب کے جسمانی اعضا کی سرشاریوں سے نت نئی شکلیں بنا رہی تھی۔ اب ناسخ کی خیال بندی اور معنی آفرینی سے پیدا ہونے والی تجریدیت کی رو اختیار کر لیتی ہے۔ یہ وہ نیا سفر ہے جو ناسخ کے دور سے اردو غزل شروع کرتی ہے۔ ناسخ اور ان کے گروہ کے شعرا اب محبوب کے اعضائے جسمانی کی تمثالیں بناتے وقت تجریدیت کی طرف نکل گئے تھے۔

خیال بند اور معنی آفریں شعرا کا گروہ اپنے تجربہ کی دنیا میں بالعموم شعری استعجاب کے رنگ پیدا کرتا ہے۔ قاری کے لیے درپردہ طور پر اس استعجاب کے پس پشت مسرت کا ایک انجانا احساس بھی ہوتا ہے۔ جیسا کہ بیدل کی شاعری میں ان تجربوں کا حوالہ عام طور پر مل سکتا ہے۔ ناسخ کی شاعری خیال بندی کی دنیا میں ہمارے اندر اس نوعیت کا شعری استعجاب بھی پیدا نہیں کرتی ہے۔ ان کے شعری تجربہ کو دیکھ کر ہم نہ حیرت میں گم ہوتے ہیں اور نہ ہی ہمارے اندر فکری مسرت کی کوئی بل چل مچلتی ہے۔ یعنی ناسخ کا تجربہ ہمارے اندر کی دنیا میں کسی قسم کا تغیر لانے یا احساسات میں کوئی ارتعاش پیدا کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس تجربہ میں اگر کوئی بات نمایاں ہوتی ہے تو وہ ناسخ کی مخصوص صنائی ہے مگر ستم یہ ہے کہ یہ صنائی بھی ہمارے متخیلہ میں ضوا فگنی کی کوئی کیفیت پیدا نہیں کرتی ہے جس واردات کو محسوس کیا جاسکتا ہے وہ یہ ہے کہ بس ہم ذرا ذہن پر زور ڈالنے کے لیے آمادہ ہو جاتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر ہمارے ذہن میں جو کچھ منتقل ہوتا ہے۔ وہ لفظی صنعت گری اور اختراع کا کوئی سطحی سا مشاہدہ ہوتا ہے..... مسئلہ یہ ہے کہ ناسخ کی اپنی ذات کے اندر حیات و کائنات اور انسان کے لیے حیرت کا کوئی مقام کوئی منزل یا کوئی مرحلہ نہیں آتا ہے۔ لہذا وہ کسی ایک مرحلہ پر رک کر حیرت کا اظہار نہیں کرتا۔ چونکہ وہ اپنے اندر کی دنیا میں اترا ہی نہ تھا اس لیے وہ حیرت کے کسی تجربے سے کیوں کرواقف ہو سکتا تھا۔ اس کی شعری شخصیت تو اکبری نوعیت کی ہے جو کسی قسم کی فکری گہرائی سے تعلق خاطر برداشت ہی نہ کر سکتی تھی۔

ناسخ کی شاعری میں شعری لغت کا استعمال بہت رسی ہے اسی لیے یہ شاعری بھی رسی نوعیت کی ہے۔ ان

کے اندر کا تخلیقی انسان شعری لغت کے معاملے میں بے حد سخت اور غیر لچک دار تھا۔ وہ لفظ کو لغات کی سرحدوں کے حصار تک ہی محدود سمجھتے تھے۔ یوں دیکھیے کہ ناسخ کی غزل میں دشت 'صحرا' جنوں اور عشق محض لفظوں کی رمی اور متعارف شکلوں کے نام ہیں۔ ناسخ کے ہاں صحرا اور دشت وہی صحرا اور دشت ہیں کہ جن میں اردو غزل کا شاعر بدقوت پہلے سے گزر رہا تھا۔ ان میں وہی رمی ریت اور رمی بگولے ہیں۔ ناسخ کسی اعتبار سے بھی اس رمی صحرا سے بلند ہو کر اپنا منفرد صحرائہ بنا سکا۔ اور نہ ہی وہ دشت کے تصور میں کوئی اضافہ کر سکا۔ صحرا 'دشت' جنوں اور عشق کے علاوہ غزل کے بے شمار لفظ اپنے رمی اور روایتی معنوں میں ناسخ کی شاعری میں استعمال ہوتے رہے۔

دراصل مسئلہ یہ تھا کہ ناسخ خطرناک اور پر فریب حد تک لفظ کو لغت کا غلام سمجھتا تھا۔ وہ شاعری میں لفظ کے استعمال کو لغت کے ممکنہ استعمالات تک ہی محدود کرنے کے حق میں تھا۔ لغت کا یہ خطرناک حصار کھینچ کر ناسخ نے غزل میں شعری لغت کی مخفی قوتوں کا گلابا دیا تھا۔ اس نے لفظ کو علامت اور استعارے کی بلند حیثیت سے پروان نہ چڑھنے دیا۔ لفظ جب علامت اور استعارہ بنتا ہے تو اس کے اندر لامحدود معنوی توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے سماجی تہذیبی اور لغوی معنوں کے محدود حصار کو توڑ کر باہر نکلتا ہے اور معنویت کا لامحدود سفر شروع کر دیتا ہے۔ مگر ناسخ کے ہاں مشکل یہ رہی ہے کہ اس نے لغوی اور رمی اثرات کے باعث لفظ کو لفظ ہی رہنے دیا کیوں کہ وہ اسے استعارے یا علامت کی شکل میں تبدیل کرنے کی تخلیقی صلاحیت سے عاری تھا۔ یہ صرف ناسخ ہی کا المیہ نہ تھا یہ لکھنؤ کی اس پوری شعری روایت کا المیہ بن گیا تھا جس کی ابتدا ناسخ سے ہوتی ہے۔ یہ شعری روایت لفظ اور اس کی مناسبتوں اور تلازموں کا کھیل تو شوق سے کھیلتی رہی اور لفظی صنائی پر زور دیتی رہی مگر لفظ کی مخفی علامتی اور استعاراتی صلاحیتوں کو استعمال نہ کر سکی اور شاید یہ ممکن بھی نہ تھا کہ لکھنؤ کی روایت علامت اور استعارے کی فکری معنویت کا ادراک ہی نہ رکھتی تھی۔ یہ صرف پہلے متعین یا ممکن العمل شعری منطقوں تک ہی اپنا سلسلہ خیال جوڑ سکتی تھی۔

اردو ادب کی تاریخ میں ناسخ کی اصل اہمیت صرف ایک شاعر کے طور پر نہیں ہے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے دور میں ایک لسانی مصلح کا اہم کردار انجام دیا تھا۔ ان کی کوششوں سے اردو زبان اصلاحات کے ایک طویل عمل سے گزری تھی۔ اس اعتبار سے ہمیں ان کی شعری تحریک کا جائزہ لینا چاہیے۔ ناسخ واقعتاً اپنے دور کے نابغوں میں سے تھا۔ لسانی اعتبار سے اس کے ہاں ماضی و حال کی گہری بصیرت موجود تھی۔ ماضی کے ادب پر وہ گہری حاکمانہ نگاہ رکھتا تھا۔ اس کی نظر میں صدیوں کا شعری منظر نامہ واضح طور پر روشن تھا۔ گزشتہ صدیوں میں زبان کے اندر پائے جانے والے معائب سے وہ بہت اچھی طرح واقف تھا اور اس کے ساتھ ساتھ زمانہ حال کے لسانی تقاضوں سے بھی آگاہی رکھتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ بدلے ہوئے تہذیبی منظر میں زبان ایک نئی لسانی واردات کا مطالبہ کر رہی ہے۔ اب وقت آگیا ہے کہ زبان کو تہذیبی قدر و قیمت اور معیارات کے اعتبار سے نئے سانچوں میں ڈھالا جائے۔ اس کی لسانی ذہانت کا سب سے بڑا ثبوت مناسب ترین وقت کا انتخاب تھا۔ اس نے اصلاحی زبان کا کام اس وقت شروع کیا جب اس کا عہد اس لسانی جھٹکے کے لیے تیار ہو چکا تھا۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ماضی کے لسانی شعور اور اپنے عہد کے عصری شعور سے حاصل ہونے والی لسانی بصیرت کو زبان کی نئی تشکیل میں صرف کرنے کی

بہترین صلاحیتیں رکھنے والا شخص تھا۔

ناتخ کی اصلاح زبان کی تحریک کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے لکھنو کے اس تہذیبی حوالے کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جس میں نزاکت، نفاست، ظاہری خوب صورتی، آراستگی، اوضاع کے درمیان ربط و ترتیب، حسن سلیقہ اور توازن کا گہرا طرز احساس پیدا ہو چکا تھا۔ لکھنو کے معاشرے میں لوگوں کے ذہنوں میں جہاں انفرادی طور پر اوضاع کے لیے حسن و ترتیب اور خوش آہنگی کے معیارات موجود تھے وہاں اجتماعی طور پر بھی یہ طرز احساس وہاں کے رہن سہن، خوراک، تعمیرات، رقص، موسیقی اور آرائش و زیبائش میں جاری و ساری نظر آتا تھا۔

ناتخ کے دور میں اصلاح زبان کے ساتھ ساتھ جس نئے اسلوب شعر کا آغاز ہوا تھا۔ اس کے عقب میں اودھ کا یہی جمالیاتی طرز احساس کام کر رہا تھا۔ اس طرز احساس کی رو میں ایک اختراعی اضطراب تھا جو زندگی کی ہیئت کو نئے معیارات کے حوالوں سے تبدیل کرنا چاہتا تھا چنانچہ ناتخ کے تخلیقی شعور میں بھی یہی رد موجود تھی اور وہ لکھنو کے اس نئے تہذیبی طرز احساس کا اطلاق اردو شاعری پر کر رہا تھا۔ اس پس منظر کی روشنی میں دیکھا جائے تو سادہ گوئی اور معاملہ بندی کے مقابلہ میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے اس نئے اسلوب کا مطالعہ لکھنو کے نئے تہذیبی طرز احساس کے حوالے سے ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ ناتخ کی اس تحریک کو کسی فرد واحد کی دین نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ اس کے پیچھے ان تہذیبی اور ثقافتی محرکات کا جائزہ لینا چاہیے جو اس نئے اسلوب کی تخلیق کے لیے لکھنو کی ادبی فضا میں ایک مدت سے موجود تھے اور کسی فن کار کے منتظر تھے اور اس کام کے لیے ناتخ سے بہتر شاید کوئی دوسرا شخص نہ تھا۔

ناتخ کی شعری تحریک کی دو جہات تھیں۔ اول ایک نئے شعری اسلوب کی تخلیق کہ جس کی بنیاد خیال بندی، لفظی اختراع اور معنی آفرینی پر تھی۔ دوم اردو کی مروجہ شعری لغت کا جائزہ اور زبان کی اصلاح کے لیے ایک لسانی منصوبے کا آغاز۔ ناتخ ایک حد تک زبان کا ایک نیا شعری باطن تخلیق کرنا چاہتا تھا۔ لیکن اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ اردو زبان کے مروجہ ذخیرہ میں ممکن حد تک کانٹ چھانٹ کر کے زبان کو پہلے کی نسبت زیادہ خوش گوار، دیدہ زیب اور خوش منظر بنایا جائے۔ گویا وہ زبان کے ایسے تمام معائب دور کرنا چاہتا تھا جو شاعری کی زبان میں منافرت، تنقید اور غرابت پیدا کرتے تھے۔ ناتخ کی اس لسانی جراحی سے اردو زبان کے مقامی عناصر کو سب سے زیادہ ٹھیکس پہنچے۔ چوں کہ ناتخ کے پیش نظر زبان کے عجمی معیارات تھے اس لیے عجم کی لسانی روایت ان پر غالب رہی۔ انہوں نے زبان کے لسانی باطن کو عجمی روایت کے قریب تر لانے کے لیے مقامی زبانوں کی صدیوں پرانی روایت کو رد کر دیا۔

اصلاح زبان کا یہ سب سے بڑا کھیل انیسویں صدی کے ربع اول میں اودھ کی سر زمین پہ کھیلایا گیا۔ اس کھیل کا شیخ لکھنو تھا اور اس کے ہدایت کار اور اداکاروں کا تعلق بھی اسی سر زمین سے تھا۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ دلی شہر جو پرانے زمانے سے اردو کا مرکز تھا، اصلاح زبان کی اس تحریک کا منصوبہ کیوں نہ شروع کر سکا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دلی کا معاشرہ اپنے اندر سمیٹنے پر مجبور تھا۔ سیاسی و معاشی زوال کی بدترین حالتوں کے سبب معاشرے کا تخلیقی سفر اندر کی جانب شروع ہو گیا تھا جب کہ لکھنو میں صورت حال برعکس تھی۔ لکھنو میں تخلیقی سفر کارخ باہر کی جانب تھا۔ تہذیب کا ایک اصول یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ فنون لطیفہ ہمیشہ معاشی خوش حالی کے دور میں پنپتے ہیں جیسے

مصورى، فنِ تعمیر، خطاطى اور اسی قسم کے دوسرے فنون مغلیہ دور حکومت میں ترقی پر تھے۔ مگر مغلیہ دور کے آخری زمانے میں یہ تمام فنون انحطاط کا شکار ہو چکے تھے، لیکن لکھنؤ کی تہذیب میں معاشی خوش حالی کے سبب فنِ تعمیر، رقص اور موسیقی کو عروج حاصل ہوا اور لکھنؤ کی تہذیب کے اندر ان فنون میں اختراعات و ایجادات کا نیا عہد شروع ہوا۔ دلی میں تہذیب کے سینے کا رجحان تھا اور لکھنؤ میں تہذیب پھیلاؤ کی جانب مائل تھی۔ اس صورت حال میں اصلاح زبان کی تحریک کو دیکھیے تو اس کا تعلق زبان کے خارجی حسن سے متعلق تھا اور اس کی طرف وہی معاشرہ توجہ دے سکتا تھا جو اپنے تخلیقی سفر کے پھیلاؤ میں خارجی جانب مائل ہو، چنانچہ لکھنؤ کا معاشرہ ہی یہ کام بہتر طور پر انجام دے سکتا تھا۔ دلی کی تہذیب کا سارا زور ذات کے داخلی بحران، آشوب اور شکست ذات کے اظہار پر صرف ہو رہا تھا، اس تہذیب میں اب کس کے پاس دماغ و دل رہا تھا کہ وہ زبان کی خارجی خوب صورتی کے نکھار پر توجہ دیتا۔ لکھنؤ کا معاشرہ کہ ذات کے باطنی مسائل سے سروکار ہی نہ رکھتا تھا، زبان کے خارجی نکھار میں ہمہ تن مصروف ہو کر لسانی جراحی کے کام میں گہری دل چسپی لے سکتا تھا۔

نانخ نے اصلاح زبان کے لیے جو معیار وضع کیے تھے۔ ان کا مختصر سا جائزہ صاحب ”شعر الہند“ نے یوں پیش کیا ہے۔ [نانخ کی لسانی اصلاحات کے تفصیلی جائزے کے لیے دیکھیے جلوہ خضر از صفیر بلگرامی اور ڈاکٹر شبیہ الحسن کی کتاب ”نانخ۔ تجزیہ و تقدیر“ موزر الذکر کتاب اس سلسلہ میں اہم مواد مہیا کرتی ہے۔]

- (۱) عروض و قافیہ کے اصول کے موافق شعر کا وزن درست ہونا چاہیے۔
- (۲) معانی و بیان اور فصاحت و بلاغت کے اصول کا لحاظ رکھنا چاہیے اور تنافر، غرابت اور تعقید سے کلام کو پاک ہونا چاہیے۔

- (۳) قافیہ کے اصول سب برتنے چاہیں۔
- (۴) بندش چست ہونی چاہیے، زائد اور بھرتی کے غیر ضروری الفاظ شعر میں نہ آنے چاہئیں۔
- (۵) جتنے کم الفاظ میں مطلب ادا ہو سکے اتنے ہی فصاحت و بلاغت کے اصول کی پابندی ہوگی۔
- (۶) شعر میں ذم اور ابتذال کا پہلو نہ نکلنے پائے۔
- (۷) غزل کی زمینوں میں بھی تصرف کیا، اور ردیف کی بنیاد حروف روابط یعنی ”کا“، ”کے“، ”کو“، ”سے“، ”نے“، ”پر“، ”تک“ اور حروف اثبات و نفی یعنی ”ہے“ اور نہیں وغیرہ پر رکھی، اس لیے قدرتی طور پر نئی نئی شگفتہ زمیںیں پیدا ہو گئیں، جن پر خود ان کو فخر تھا:

سب زمیںیں ہیں نئی، طرحیں ہیں اے یار نئی
روزیاں ریختہ کی اٹھتی ہے دیوار نئی

- (۸) قدما کے کلام میں بہت سے فحش اور غیر مہذب الفاظ پائے جاتے تھے اور جو سے گزر کر خود غزل میں بھی اس فحش زبان نے بار پالیا تھا، لیکن انہوں نے اس قسم کے الفاظ سے زبان کو پاک کر کے اس کو نہایت مہذب اور شائستہ بنادیا، اور ان کے زمانے میں جو گوئی کا بھی خاتمہ ہو گیا، جس کی بدترین مثالیں سودا،

مصطفیٰ اور آتش وغیرہ نے قائم کی تھیں۔

(۹) بندش کی طرز فارسی کے طرز پر قائم کی، جس سے مضامین کے ادا کرنے میں وسعت پیدا ہو گئی، اور شعر کے ظاہری حسن میں بھی اضافہ ہو گیا۔^{۱۵}

ناتخ نے اصلاح زبان کی جو تحریک شروع کی تھی اس کا سلسلہ ان کی زندگی تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ناتخ کے بعد بھی ان کے شاگردوں نے اس سلسلہ کو مسلسل جاری رکھا۔ اس لیے اصلاح زبان کی تحریک ہمہ گیر بھی تھی اور دور رس نتائج کی حامل بھی..... ناتخ کے شاگرد اس منصوبہ میں کس حد تک سنجیدہ تھے اس کا اندازہ انصار اللہ نظر کے اس بیان سے کیا جاسکتا ہے:

”شیخ ناتخ کے شاگردوں کے تفصیلی حالات کا مطالعہ کریں تو معلوم ہو گا کہ ان میں سے ہر ایک اپنی صلاحیتوں کے بقدر ”تلاش اور ایجاد“ کے کام میں مصروف رہا ہے۔ کسی نے تذکیر و تانیث کے اصولوں پر توجہ کی تو کسی نے حرف علت کے مسائل سے متعلق فکر کی۔ کوئی اعلان نون کے قاعدوں کی فکر میں کھویا ہوا تھا تو کوئی بیان و بدیع کے ضابطوں کی پابندی کے نئے نئے گوشے تلاش کرتا رہا۔ بعض شاگردوں نے قواعد (گرامر) کے مخصوص اصولوں پر کار بند رہنا اپنے لیے لازم کر لیا تھا تو کچھ نے الفاظ درو بست سے تازہ مضامین پیدا کرنے کے لیے اپنی تمام صلاحیتوں کو وقف کر دیا تھا۔ غرض یہ کہ زبان و بیان کے رموز و نکات اور مسائل و مباحث شیخ ناتخ کے بعد جس طرح ابھر کر سامنے آئے اور شعرو فن کے حسن و قبح کے اظہار کی کوششوں میں معیاروں کے تعین کی جو کوششیں کی گئیں ان کی مثال ان سے پہلے نہیں ملتی۔“^{۱۶}

معلوم یہ ہوتا ہے کہ اصلاح زبان کی تحریک میں ناتخ اتنے سخت نہ تھے کہ جتنے سخت ان کے شاگرد ہو گئے تھے۔ ان شاگردوں کا رویہ بہت حد تک شدت پسندانہ تھا۔ لہذا اصلاح زبان کے عمل کو تدریجی طور پر سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ناتخ اور ان کے شاگردوں کے کام میں امتیاز باقی رکھا جائے۔ بہ قول ڈاکٹر شبیہ الحسن:

”عہد ناتخ کے بعد ان کے اور آتش کے شاگردوں نے اصلاح میں کچھ افراط سے کام لیا اور زبان کے دائرہ کو تنگ کر دیا اور اس کے استعمال کے اصول زیادہ سخت کر دیے۔ ہمیں ہمیشہ اصلاح ناتخ اور اصلاح مابعد ناتخ میں فرق کرنا چاہیے۔ بعد ناتخ تو لوگوں نے بہت سے ان الفاظ اور ترکیبوں کو بھی ترک کیا جنہیں ناتخ خود استعمال کر گئے تھے۔“^{۱۷}

اصلاح زبان کی تحریک کے بارے میں ہمارے کلاسیکی نقادوں کا رویہ بہت حد تک تند اور ترش تھا اور وہ اسے ناتخ کے ایک ادبی گناہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ عبدالسلام ندوی نے اصلاح زبان اور شاعری کو مربوط کرتے ہوئے ایک سوال اٹھایا تھا:

”سوال یہ ہے کہ انہوں (ناتخ) نے اس اصلاح یافتہ زبان میں جو شعر کہے ان میں

شاعری بھی پائی جاتی ہے یا نہیں؟ یہی سوال ہے جس کے جواب میں ان کا دیوان غزل گوئی کا ایک ایسا بدترین نمونہ پیش نظر کر دیتا ہے جو ہر حیثیت سے قابل اعتراض ہے۔^{۱۸} ناسخ پر فرد جرم عائد کرتے ہوئے مولانا عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

”ناسخ کا شاعرانہ جرم بھی یہی ہے کہ انہوں نے قدما کی سادہ روش کو چھوڑ کر معافی ہائے تازہ کی طرف توجہ کی، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی اکثر نازک خیالیاں کوہ کندن اور کاہ بر آوردن کا مصداق ہو گئیں اور کلام بے کیف و اثر ہو کر رہ گیا۔“^{۱۹}

اردو میں اصلاحِ زبان کی تحریک نئی نہ تھی۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو زبان تاریخ کے عمل میں نہایت خاموشی کے ساتھ اپنے وجود سے زبان کے ان پیکروں کو الگ کرتی رہی ہے جو وقت بدلنے کے ساتھ ساتھ زبان کے باطنی مزاج سے ہم آہنگی نہ رکھتے تھے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اردو زبان بولنے والے زیادہ تر وہ لوگ تھے کہ جن کی تہذیب و ثقافت کے منابع فارسی زبان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے لیے زبان کے نفیس اور اعلیٰ معیارات کا نمونہ مقامی زبانیں نہ تھیں بلکہ فارسی زبان تھی، لہذا تاریخ کے خاموش لسانی عمل میں اردو زبان مقامی عنصر کو حسب ضرورت پیچھے ہٹا کر فارسی روایت کو اپنے اسالیب میں ڈھالتی رہی ہے، تاریخ کی زمانی حرکت میں یوں یہ عمل بہت سست معلوم ہوتا ہے مگر بعض تاریخی حادثات اور تبدیلیوں کے باعث کبھی کبھی یہ عمل تیز بھی ہوتا رہا ہے، جیسے گو لکنڈہ کے خاتمہ کے بعد ولی کی زبان فارسی روایت کے واضح اختلاط اور امتزاج کے ساتھ ابھرتی ہے اور ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور بعد ازاں یہی زبان پہلے دلی اور پھر لکھنؤ میں مقامی لسانی رنگ کو مزید پس کر دیتی ہے اور فارسی روایت کو غالب عنصر کا درجہ دے دیتی ہے، تبدیلیوں کا یہ عمل صدیوں کے سفر میں لوگوں کے رجحان طبع کے باعث بھی بدلتا رہا ہے اور اساتذہ وقت بھی لسانی ضروریات کے تحت اصلاحات کا اعلان کرتے رہے ہیں، تبدیلی کے اس عمل کو لسانی جراحی کا نام دے دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

ناسخ کا زمانہ ایرانی تہذیب و ثقافت کے عروج کا آخری دور تھا۔ اس زمانے میں فارسی روایت مزید عروج پر آئی۔ ناسخ اور دیگر افراد کے نزدیک زبان کے معیارات کا نمونہ فارسی زبان ہی تھی، اس لیے اردو زبان کے اسالیب میں فارسی کے امتزاج کا نیا دور شروع ہوا۔

رشید حسن خان نے ناسخ کی اصلاحِ زبان کے ادبی کردار کو چیلنج کیا ہے۔ ان کے دعویٰ کی بنیاد یہ ہے کہ ناسخ نے سادہ گوئی کے مقابلہ میں ایک نیا شعری اسلوب رائج ضرور کیا تھا جیسا کہ مصحفی کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے۔ مگر یہ بات ثبوت طلب ہے کہ ناسخ نے اسلوبیاتی تبدیلی کے علاوہ شعری زبان میں بھی تبدیلیاں کی تھیں اور زبان کی تراش خراش بھی کی تھی۔^{۲۰} اردو ادب کی تاریخ میں کسی بھی حوالے سے ناسخ کا اگر کوئی مقام متعین ہو سکتا ہے تو وہ اصلاحِ زبان کی خدمت ہی کا کردار ہے۔ رشید حسن خان نے اس مقبول روایتی نظریے کی بنیاد ہی کو چیلنج کر دیا ہے اور یوں ناسخ کی شعری شخصیت جو پہلے ہی کم زور اور نیم جان تھی اس نئے چیلنج کے بعد اب دھڑام سے زمین پر گر جاتی ہے۔ اصلاحِ زبان کا نظریہ ختم ہونے کے بعد تاریخ ادب میں غریب ناسخ کے ادبی کردار کی بالکل تسخیر ہو جاتی

ہے۔ بیسویں صدی کی اس آخری دہائی میں اردو ادب کے اس نامور محقق اور نقاد کی طرف سے ناسخ کی شخصیت کے سب سے اہم کردار پر جو ستم ٹوٹا ہے اس کے باعث اب وہ تاریخ ادب کے صفحات پر بہت کم زور نظر آنے لگا ہے۔ اور اب اس مسئلہ کا جائزہ لینا ہے کہ ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک سے اردو ادب پر کیا اثرات مرتب ہوئے۔ اس تحریک کا کردار کس حد تک مثبت تھا اور کہاں تک اس سے منفی اثرات ظاہر ہوئے۔

ناسخ کی اسلوبیاتی اور اصلاح زبان کی تحریک کے طے جملے اثرات مرتب ہوئے۔ اس تحریک کے اثرات سے ناسخ کے علاوہ نے اصلاح زبان کی تحریک کا علم لکھنؤ میں کئی دہائیوں تک بلند کیے رکھا تھا جہاں تک زبان کا تعلق ہے وہ پہلے کے مقابلے میں واضح طور پر صاف ہوئی اور نکھر گئی۔ فارسی لغت کے اثرات سے اس کا دامن وسیع ہوا۔ زبان صوری حسن کے اعتبار سے بلند ہوئی۔ ناسخ کے ارشادات کے یہ موجب زبان کے اصول اور قاعدوں پر سختی سے عمل ہوا اور نتیجتاً زبان معیاری شکل اختیار کر گئی۔ اصلاح زبان کا ایک منفی پہلو یہ تھا کہ اس سے زبان کے اس مقامی رنگ کو بہت نقصان پہنچا جو صدیوں سے زبان کا حصہ رہا تھا۔ اس قطع دیرید سے اردو زبان سے مقامی رنگ کافی حد تک زائل ہو گیا۔

اصلاح زبان کی تحریک سے جو شاعر وابستہ تھے وہ ادبی اعتبار سے بری طرح متاثر ہوئے۔ اس تحریک کا ایک منفی اثر یہ تھا کہ زبان پر توجہ دیتے دیتے یہ شعر اس چیز ہی کو بھول گئے کہ شاعری کیا ہے اور وہ کس طرح سے جذبے، احساس وجدان اور حواس کی قوتوں کو مجتمع کر کے ایک تخلیقی پیکر وجود میں لاتی ہے۔ لیکن سب سے زیادہ الم ناک بات یہ تھی کہ انہوں نے شعریت کو شناخت کرنے والی صلاحیت کو بھی ضائع کر دیا تھا۔ علاوہ ناسخ کا یہ انجام واقعی افسوس ناک تھا۔ وہ اپنے استاد کی پیروی اور اس کے ارشادات کی تعمیل کرتے ہوئے اس حد تک آگے نکل گئے تھے کہ اب پیچھے مڑنے کی کوئی گنجائش ہی باقی نہ رہی تھی۔

ناسخ کی شاعری پر اختتامی تبصرہ ابھی باقی ہے اور ہمیں اس بات کا حاکمہ کرنا ہے کہ اس کی شاعری کی مجموعی قدر و قیمت کیا ہے؟

ناسخ کی شاعری زبان کے اعتبار سے تو معتبر ٹھہرائی جاسکتی ہے کہ اس شاعری سے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے اور اردو زبان لسانی اعتبار سے تجربات کی نئی منزلوں سے گزرتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ کے حافطہ میں یہ کام کبھی بھی نہ بھولنے والا ہے۔ اس کام سے اتفاق اور اختلاف کے بے شمار پہلو ناسخ کے اپنے دور سے لے کر بیسویں صدی کے اس ربع آخر تک پیدا ہوتے رہے ہیں۔ مگر جہاں تک ناسخ کی شاعری کا تعلق ہے تو اس شاعری پر روز اول ہی سے زوال کی چاپ خاموشی سے سنائی دینے لگی تھی۔ ناسخ وہ شاعر تھا کہ جس نے اسلوب پرستی کے عشق میں اپنی شاعری کا دامن بہت سکیڑ رکھا تھا۔ اردو شاعری کے جن مضامین و مطالب کی اس نے نفی کی تھی ان ہی مضامین و مطالب نے خود اس کی بھی نفی کر دی تھی۔ وہ روایات جن کی اس نے تفسیح کر دی تھی۔ ان ہی روایات نے اس کو منسوخ کر دیا تھا۔

ناسخ کا المیہ یہ تھا کہ وہ زندگی بھر اپنے وجود کے ساتھ مکالمہ کرنے سے بھی قاصر رہا۔ وہ اپنے وجود اور اپنی ذات کے بارے میں کوئی سوال کرنے سے بھی معذور رہا۔ اس نے اپنے آپ کے بارے میں سوچنے کی ضرورت نہ سمجھی اور جب اس نے خود اپنے آپ کے بارے میں ہی کچھ نہ سوچا تو پھر وہ اپنے اندر کے بارے میں بھلا کیا سوچ سکتا

تھا۔ اس لیے وہ کبھی بھی اپنے اندر کی طرف سفر نہ کر سکا۔ وجود کے بارے میں سوچنا اور اندر کی طرف سفر کرنے کا مطلب یہ تھا کہ وہ اپنی ذات کے اندرون کا کشف حاصل کرتا اور اپنا سینہ کائنات کے مظاہر کے سامنے کھول دیتا۔ لیکن وہ اس تجربہ کا شاعر ہی نہ تھا۔ اس کی باطنی آنکھ بند تھی۔ یہ ماجرا صرف ناسخ کی ذات تک ہی محدود نہ تھا، لکھنؤ کے معاشرے کی بھی باطنی آنکھ بند تھی وہ معاشرہ حیات و کائنات کے بے بہا عرفان اور کشف سے محروم تھا، البتہ اس کی خارجی آنکھ کھلی تھی، لہذا ناسخ ہو یا اس کا معاشرہ..... اس کا تمام تر تجربہ خارجی آنکھ کی توانائی تک ہی محدود تھا۔ ایسے شاعر کے تجربہ میں اگر زوال کی چاپ سنائی دے رہی تھی تو یہ ایک فطری بات تھی، شاعری کے حقیقی محاسن کو رد کرنے سے اسی انجام کی توقع کی جاسکتی تھی۔

کسی بھی شعری روایت میں جذبے، خیال، فکر اور وجدان سے عاری شعر اکو شاعری کے میدان میں نہتا سمجھنا چاہیے۔ ناسخ بھی اس میدان کا نہتا سپاہی تھا۔ اس کے پاس خیال بندی، خیال آفرینی اور معنوی صنایع کے ہتھیار تو تھے مگر یہ موہوم ہتھیار تھے۔ ان سے وہ کب تک لڑ سکتا تھا اور ان ہتھیاروں کی ضرب بھی مصنوعی اور موہوم قسم کی تھی، درحقیقت شاعری کے میدان میں ناسخ کی جنگ محض خیالی اور اختراعی تھی۔

۱۸۳۸ء میں ناسخ کا انتقال ہوا تھا اور اس سے ایک سال ہی قبل نصیر الدین حیدر کے بعد محمد علی شاہ اودھ کے تخت پر بیٹھے تھے اور بہادر شاہ ظفر بھی اسی برس (۱۸۳۷ء) میں اکبر شاہ ثانی کی رحلت پر دلی کے علامتی تخت پر جلوہ افروز ہوئے تھے۔

لکھنؤ میں ۱۸۳۷ء-۱۸۴۷ء تک نصیر الدین حیدر نے عیش و عشرت کا جو بازار گرم کیا تھا، اس کی گرمی لکھنؤ کی فضاؤں میں ناسخ کے مرنے کے بعد بھی بہ دستور موجود تھی۔ نقد و رنگ، موسیقی اور رقص و سرود کی محفلیں اسی طرح سے زوروں پر تھیں، لکھنؤ کے چوک کی رونق حسب سابق قائم تھی۔ اودھ کے مجہول جاگیردار اپنی عشرت گاہوں میں رنگ و رماش کی شانہ زندگی پہلے ہی کی طرح سے بسر کر رہے تھے۔ ان لوگوں کے احوال دیکھ کر ۱۸۳۳ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا کورٹ آف ڈائریکٹرز گورنر جنرل ولیم بینٹنگ (William Benting) کو یہ لکھ چکا تھا کہ اودھ کے عیاش بادشاہ (نصیر الدین حیدر) سے رعایا تنگ آچکی ہے اور ہم پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ ہم رعایا کو بادشاہ کے ظلم سے نجات دلوائیں۔ اگر بادشاہ رضامند نہیں ہوتا تو اسے معزول کر کے پٹن پر بھیج دیا جائے۔^۱ مگر اودھ کے زوال یافتہ جاگیردار انجام سے چشم پوشی کر کے نوشتہ دیوار پڑھنے کے لیے تیار ہی نہ تھے۔

ناسخ کی زندگی کے آخری سال سے ایک برس پہلے لکھنؤ میں امام باڑہ حسین آباد تعمیر ہو چکا تھا۔ اس زمانے تک لکھنؤ میں بے شمار امام باڑے اور کربلا میں وجود میں آچکی تھیں اور لکھنؤ شیعہ ثقافت کا مرکز بن چکا تھا۔

لکھنؤ کے درویش شاعر خواجہ حیدر علی آتش کا مسکن اس دور میں نالہ چھوٹل میں تھا۔ وہ اپنے فقیرانہ گھر میں درویشانہ انا کے ساتھ ایام کہولت گزار رہا تھا۔ بور یہ نشین شاعر کے آس پاس کبوتر اڑتے رہتے تھے اور اس کے علاوہ صبح و شام اصلاح خن کے لیے حاضر ہوتے تھے۔ ایسی ہی کسی گھڑی میں جب ناسخ کے انتقال کی خبر اس تک پہنچی تو دکھ کے ساتھ کہا شعر کہنے کا لطف سننے اور سنانے کے ساتھ ہے۔ جس شخص سے سنانے کا لطف تھا جب وہ نہ

رہا تو اب شعر کہنا بکواس ہے۔

ناتخ نے اپنے پیچھے نوحہ کناں تلامذہ اور سگوار مداحوں کی ایک بہت بڑی تعداد چھوڑی تھی۔ اس کی حقیقی وراثت ان کے یہ تلامذہ تھے یا وہ لسانی روایت تھی کہ جس کی تعمیر و تشکیل میں اس نے عمر عزیز کی دہائیاں صرف کر دی تھیں۔ صرف لکھنؤ ہی میں نہیں ہندوستان بھر میں اس کی موت کو ایک عہد کی موت سمجھا گیا۔ وہ دبستان لکھنؤ کا معمار اور وہاں کی لسانی شریعت کا آمر تصور کیا جاتا تھا۔ فراق گورکھپوری نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ حکومت کرنا اور لیڈری کرنا ناتخ کا پیدا نشی حق تھا۔

دیا شکر نسیم

(۱۸۳۵ء-۱۸۱۱ء)

دیا شکر نسیم کا سن پیدائش ۱۸۱۱ء ہے۔^{۲۲} اور اس وقت اودھ پر نواب سعادت علی خان حکم ران تھے۔ نسیم نے اپنی زندگی میں غازی الدین حیدر [۱۸۲۷ء-۱۸۱۳ء] نصیر الدین حیدر [۱۸۳۷ء-۱۸۲۷ء] محمد علی شاہ [۱۸۳۲ء-۱۸۳۷ء] اور امجد علی شاہ [۱۸۳۷ء-۱۸۳۲ء] کا زمانہ دیکھا۔ نسیم کی وفات امجد علی شاہ کے دور حکومت ۱۸۳۵ء-۱۸۳۶ء میں ہوئی۔

سیاسی اعتبار سے نسیم اودھ کے دور زوال کے شاعر تھے۔ اس دور میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی مداخلت اودھ کے داخلی معاملات میں آخری حدوں تک بڑھ چکی تھی۔ اودھ کا نواب لکھنؤ میں متعین ریذیڈنٹ (Resident) کے احکام اور مشورے کی حکم عدولی نہ کر سکتا تھا اور نواب بہ ذات خود اسے حکم دینے کی حیثیت نہ رکھتا تھا۔ امجد علی شاہ کے دور تک پہنچتے پہنچتے کمپنی ریاست اودھ کا کثیر حصہ ہتھیا چکی تھی اور فوج کے نام پر اودھ کی مالیات پر ایک بڑا بوجھ بنی بیٹھی تھی۔ ایسے یہ تھا کہ مختلف ادوار میں ہونے والے سیاسی معاہدوں کی بنیاد پر اودھ کے حکم ران اپنی ہی ریاست میں کمپنی کے اسیر ہو کر رہ گئے تھے۔

نسیم کی پیدائش، بچپن اور نوجوانی کے دور میں ادب کی دنیا میں بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں۔ نسیم کی پیدائش سے ایک برس پہلے ۱۸۱۰ء-۱۸۲۵ء میں جرأت اس دنیا سے رخصت ہو چکے تھے اور اسی زمانے کے لگ بھگ ان کی معاملہ بندی کا رجحان عروج کی منزلوں تک پہنچ کے زوال کی سمت سفر کرنے لگا تھا۔ نسیم کی پیدائش سے دو برس پہلے مصطفیٰ ۱۸۰۹ء-۱۸۲۳ء میں اپنے دیوان ششم کے دیباچہ میں یہ اعتراف کر چکے تھے کہ ناتخ نے سادہ گوئی کے پرانے اسلوب کی تہنیت کر دی ہے۔^{۲۳} ناتخ کا نیا اسلوب لکھنؤ میں سکھ رائج الوقت کی حیثیت اختیار کرتا جا رہا تھا اور مصطفیٰ جیسا شاعر اپنا چھنا دیوان اس اسلوب میں مرتب کرنے پہ مجبور ہو چکا تھا۔ عالم جنوں کا شکار رہنے اور زندگی کی عملی بازی ہارنے کے بعد ۱۸۱۷ء-۱۸۳۳ء میں جب انتقال کا انتقال ہوا تو دیا شکر لکھنؤ کے گلی کوچوں میں کھیل رہا تھا اور مصطفیٰ کے انتقال ۱۸۲۳ء-۱۸۳۰ء کے وقت دیا شکر عنوان شباب کی منزلوں سے گزرتے ہوئے

پرانے دور کی شعری روایات کے اختتامی منظر دیکھ رہا تھا۔

دیا شنکر نے نسیم تخلص رکھ کر آتش کی شاگردی اختیار کی اور اپنی شاعری کا آغاز ۱۸۳۰ء کے لگ بھگ کیا۔ تہذیبی و ادبی اعتبار سے نسیم کی نوجوانی کا زمانہ اودھ کا دور شباب تھا۔ لکھنؤ شہر پوری طرح آباد ہو چکا تھا۔ محلات، حویلیاں، منج، محلے، بازار، مسجدیں، امام باڑے، کربلائیں، باغات اور درگاہیں کثرت سے تعمیر ہو چکی تھیں۔ دلی کے مقابلہ میں لکھنؤ کی نفاست، نزاکت اور صنائی شہرت پا چکی تھی۔ اس دور کے لکھنؤ میں آتش اور ناتخ کے نام کا ڈنکان بج رہا تھا۔ مصحفی، جرأت اور آتش کی روایات ادبی منظر پہ پسپا ہو چکی تھیں اور لکھنؤ کی اردو شاعری ایک نئے شعری تجربے سے گزر رہی تھی۔

ناتخ، آتش اور ان کے تلامذہ کی مجموعی کوششوں سے اردو شاعری خیال بندی، معنی آفرینی، تناسبات لفظی اور ضلع کے استعمال سے ایک نئی شکل اختیار کر چکی تھی۔ جرأت و آتش اور مصحفی کے مقابلہ میں اب لفظی حسن پر بہت زور دیا جا رہا تھا۔ شاعری لفظی بندشوں، ترکیبوں اور محاوروں کے نئے نئے استعمال کا نام ہو گیا تھا۔ تشبیہات، استعارات اور تلامذات کی میناکاری سے اردو غزل کو شب و روز آراستہ کیا جا رہا تھا۔ ظاہر داری کی اس تہذیب میں شاعری کی باطنی دنیا تو تاریک ہو گئی تھی مگر خارجی دنیا کو لفظوں کے کھیل سے سجایا جا رہا تھا۔ لفظوں کے کھیل کا یہ ہی زمانہ تھا جب پنڈت دیا شنکر نسیم نے ۱۸۳۸-۳۹ء میں ”گلزار نسیم“ تصنیف کی۔ ”گلزار نسیم“ وہ شاہ کار ہے کہ جس میں لکھنؤ کی بہترین تہذیبی، ثقافتی اور ادبی روایات یک جا ہو گئی ہیں۔ اس مثنوی کو لکھنؤ کی تخلیقی دنیا کا اہم ترین کارنامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب اس عہد کے شاعر دیا شنکر نسیم کی ذات میں مجتمع نظر آتی ہے۔ اس کی ذات لکھنؤ کی ادبی انسانیات کا ایک استعارہ بن جاتی ہے۔ نسیم کی ذات اس تہذیبی اور ادبی طرز احساس کی مظہر ہے جو لکھنؤ کے دور عروج میں پیدا ہوا تھا اور ”گلزار نسیم“ اس طرز احساس کا حاصل ہے۔ ہم آج بھی جب اس مثنوی میں داخل ہوتے ہیں تو انیسویں صدی کے نصف اول کی وہ دنیا ہم سے ہم کلام ہوتی ہے جو کبھی لکھنؤ میں موجود تھی اور تخلیقی طور پر توانا تھی، جس کی ایک ایک حرکت اور ایک ایک مکالمہ میں اس دور کا تہذیبی انسان متحرک ہوتا ہے اور اس کی آواز ہمارے کانوں تک سنائی دیتی ہے۔ تکلفات، نزاکت، فصیح اور نفاست سے لدا ہوا یہ تہذیبی انسان ”گلزار نسیم“ میں آج بھی ڈیڑھ صدی گزرنے کے باوجود زندہ نظر آتا ہے اور یہی انسان اس مثنوی کے زندہ رہنے کا ثبوت بھی مہیا کرتا ہے۔

”گلزار نسیم“ مصنف کے اپنے کہے ہوئے قطعہ تاریخ کے بہ موجب ۱۸۳۸-۳۹ء-۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی تھی مگر اس کی اولین اشاعت ۱۸۴۴ء-۱۲۶۰ھ میں ہوئی۔ اس سن میں نسیم کے استاد آتش کا دیوان بھی شائع ہوا تھا۔ ”گلزار نسیم“ کے قصے کی بنیاد ہندوستانی قصوں اور روایات پر رکھی گئی تھی۔ نسیم سے قبل یہ قصہ فارسی میں عزت اللہ بنگالی نے ۱۷۲۱-۲۲ء-۱۱۳۴ھ کے لگ بھگ لکھا تھا۔ اس قصہ کا ترجمہ نہال چند لاہوری نے فورٹ ولیم کالج کے لیے ”مذہب عشق“ کے نام سے کیا تھا جو ۱۸۰۳ء میں کلکتہ سے چھپا تھا۔ نسیم کے ماخذوں میں ریحان کی شہری ”خیابان“ بھی شامل تھی۔^{۲۳}

”بکاوی“ اور اس کے اساطیری پھول کی حقیقت یا فسانہ جاننے کے لیے طویل مدت سے تجسس کا اظہار کیا جاتا رہا ہے۔ یہاں پر مختصر اتنا کہنا کافی ہے کہ بکاوی کے داستانی آثار ہندوستان میں دریائے نرہ اور امرکنک کے علاقے میں بتائے گئے ہیں۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں بکاوی اور اس کے پھول ’باغ و حوض اور قلعہ کے بارے میں تحقیق کی گئی تھی اور بہت سی روایات کو یک جا کیا گیا تھا۔“

”گلزار نسیم“ کا قصہ کافی دل چسپ ہے۔ اس میں کہانی کے اتار چڑھاؤ کی کیفیات اول سے آخر تک موجود ہیں۔ ان کیفیات اور مافوق الفطرت عناصر کے تخیل کے باعث ہماری دل چسپی قصہ میں مسلسل برقرار رہتی ہے اور ہم ہر مرحلے پر یہ جاننے کے لیے بے تاب رہتے ہیں کہ اس کے بعد کیا ہوا.....؟

”گلزار نسیم“ کا یہ قصہ ملاپ اور جدائی، اور جدائی اور ملاپ کے تانے بانے سے بنا گیا ہے۔ تاج الملوک اور بکاوی کا ملاپ ہوتا ہے مگر وہ ہر بار ٹھکڑ جاتے ہیں اور بالآخر ایک طویل آشوب کے بعد ان کا دائمی ملاپ ممکن ہو جاتا ہے۔

قصے کی پہلی اہم کڑی باغ ارم کا منظر ہے جہاں شہزادہ تاج الملوک اپنے باپ کی بیٹائی کی بحالی کے لیے بکاوی کے تالاب سے خفیہ طور پر پھول چراتا ہے۔ بکاوی اس وقت محو خواب ہے۔ تاج الملوک اس کے دیو مالائی حسن کا نظارہ کرتا ہے اور اپنی انگوٹھی اس سے بدل کر باغ ارم سے باہر آ جاتا ہے۔

یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ تاج الملوک باغ ارم جیسے ناروا مقام تک رسائی کیوں کر حاصل کر سکا؟ اس واقعہ کے پیچھے قصے کی کچھ کڑیاں موجود ہیں جنہیں ہم پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ تاج الملوک بکاوی کے پھول کی تلاش میں نکلتا ہے تو اس کا پہلا سامنا بدی کی ایک علامت دلبر میسوا سے ہوتا ہے جو کمال عیاری سے جو اکھیل کر نادان مسافروں کو لوٹ لیتی ہے۔ تاج الملوک کے بھائی بھی جو ہار کر اس کے غلام بن چکے تھے لیکن تاج الملوک بڑی ہوشیاری سے اس کا فن سمجھ کر اس سے تمام مال و دولت لے لیتا ہے، بھائیوں کو رہا کر دیتا ہے اور دلبر اس کی باندی بن جاتی ہے۔ میدان عمل میں یہ تاج الملوک کی پہلی کامیابی ہے۔ اس کے بعد کی منازل میں وہ مافوق الفطرت طاقتوں سے دوستی کا رشتہ جوڑتا ہے اور یہ ہی طاقتیں اس کی معاونت کر کے اسے باغ ارم تک پہنچا دیتی ہیں اور وہ پھول کے حصول میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر واپسی پر باپ کے پاس پہنچنے سے پہلے ہی بھائی یہ پھول اڑالے جاتے ہیں۔ ادھر بکاوی نہایت پریشانی کی حالت میں پھول چور کی تلاش میں نکلتی ہے۔

قصہ کی دوسری کڑی تاج الملوک اور بکاوی کی پہلی ملاقات ہے جو گلشن نگاریں میں ہوتی ہے۔ گلشن نگاریں بکاوی کے باغ ارم کی عین نقل ہے اور اسے تاج الملوک نے مافوق الفطرت دوست طاقتوں سے بنوایا تھا۔ اس ملاقات کا پس منظر یہ ہے کہ بکاوی پھول کی چوری کے بعد باغ ارم سے نکل کر آدمی کا بھیس بدلتی ہے اور بادشاہ زین الملوک کے دربار میں رسائی حاصل کر کے وزیر بن جاتی ہے۔ دراصل اس کی یہ ساری سعی پھول چور کا سراغ لگانے کے لیے ہے۔ جب گلشن نگاریں کے عجائبات کی شہرت دور دور تک پھیلتی ہے تو یہ شہرت سن کر بادشاہ زین الملوک اپنے شہزادوں سمیت وہاں آتا ہے۔ یہاں پر بادشاہ کو آخر کار یہ پتہ چل جاتا ہے کہ گلشن نگاریں کا مالک اس کا

بیٹا تاج الملوک ہے اور وہی اس کی بصارت کی بحالی کے لیے پھول لایا تھا۔ ادھر بکاولی گلشن نگاریں کو دیکھ کر دنگ رہ جاتی ہے اور یہ معلوم کرواتی ہے کہ اس کی تعمیر میں کس کا ہاتھ ہے۔ بکاولی کو اپنے ذرائع سے یہ خبر ملتی ہے کہ یہ کارنامہ تاج الملوک کا ہے اور وہی پھول چرانے والا ہے۔ اس کے بعد بکاولی اس کو باغ ارم میں منگوا لیتی ہے اور دونوں پر مسرت طور پر ساتھ ساتھ رہنے لگتے ہیں۔ عملی طور پر ان کی یہ پہلی ملاقات ہے مگر ان کا یہ ملاپ عارضی ثابت ہوتا ہے۔ بکاولی کی ماں حسن آرا کو جب اس معاشرۂ کا پتہ چلتا ہے تو وہ بکاولی کو بند کر دیتی ہے اور تاج الملوک صحرائے طلسم میں اسیر ہو جاتا ہے اب دونوں کے درمیان جدائی کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ تاج الملوک کو صحرائے طلسم کی امتحان گاہ سے گزرنا پڑتا ہے جہاں وہ شدید مافوق الفطرت خطرات کا سامنا کرتا ہے۔ ان ہی خطرات کا مقابلہ کرتے ہوئے وہ ایک پری کو ایک ظالم جن کی قید سے نجات دلواتا ہے۔ پری کا نام حسن آرا تھا اور وہ بکاولی کی چچا زاد بہن تھی۔ اس مقام پر حسن آرا بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان مواصلت کا ایک ذریعہ بنتی ہے اور اس کی ماں کی سعی سے بکاولی اور تاج الملوک کی شادی ہو جاتی ہے اور بہ ظاہر کہانی ختم ہو جاتی ہے مگر اس کے بعد ایک زبردست آشوب پیدا ہوتا ہے۔ راجہ اندر کو یہ خبر ملتی ہے کہ بکاولی ایک انسان کے ساتھ رہتی ہے۔ وہ غضب ناک ہو کر اسے طلب کرتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ وہ ہر رات سبھا میں حاضری دے مگر حاضری سے پہلے اسے ہر بار جلایا جائے۔ بکاولی ہر رات کے اس عذاب کو خاموشی سے سہتی ہے۔ تاج الملوک کو بھی اس بات کا پتہ چل جاتا ہے۔ وہ پکھاوجی کے روپ میں ہر رات بکاولی کے ساتھ سبھا میں شرکت کرتا ہے۔ ایک رات راجہ اندر بکاولی سے خوش ہو کر کہتا ہے مانگ کیا مانگتی ہے۔ بکاولی اندر سے پکھاوجی کو مانگ لیتی ہے۔ اندر کو جب اصل حقیقت کا پتہ چلتا ہے تو غصہ سے بدعادیتا ہے کہ اس آدم زاد کو ملنے سے پہلے تراجم نصف پری کا اور نصف پتھر کا ہو جائے۔ انقلاب زمانہ سے تو مٹی میں ملے اور آدم زاد کی جون میں پیدا ہو اور پھر بارہ برس بعد تجھے پری کا روپ حاصل ہو۔ بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان ایک بار پھر جدائی حائل ہو جاتی ہے۔ بکاولی کو سنگل دیپ کے ایک مٹھ میں بند کر دیا جاتا ہے۔ پریوں کی مدد سے مہم جو تاج الملوک وہاں جا پہنچتا ہے۔ بکاولی کی حالت پر زار و قطار روتا ہے۔ سنگل دیپ ہی میں تاج الملوک کو ایک نئی آزمائش پیش آتی ہے۔ راجہ کی بیٹی چتراوت اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ تاج الملوک کے ملتفت نہ ہونے پر اسے قید کر دیتی ہے۔ مجبور ہو کر شہزادہ اس سے شادی کر لیتا ہے۔ مگر بے رخی برتا ہے۔ چتراوت کو بے رخی کا سبب معلوم ہو جاتا ہے اور وہ بکاولی کا مٹھ تباہ کر دیتی ہے۔ شہزادہ مجبور ہو کے اس کے ساتھ زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ مٹھ کے مقام پر کسان زمین صاف کر کے سرسوں کاشت کرتے ہیں۔ ایک کسان کی بیوی کو حمل ٹھہرتا ہے اور ان کے گھر ایک نہایت سندر لڑکی پیدا ہوتی ہے وہ آہستہ آہستہ بڑی ہوتی ہے۔ تاج الملوک اسے دیکھنے مسلسل آنے لگتا ہے۔ بارہ برس کے بعد وہ انسانی روپ پری کی جون میں آ جاتی ہے اور اسی وقت اس کی سہیلی سمن پری تخت لیے آ جاتی ہے۔ تاج الملوک چتراوت اور بکاولی کو لے کر گلزار ارم میں پہنچتی ہے۔ بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان جدائیوں کی منزل ختم ہوتی ہے اور اس کے بعد وہ آرام سے وہاں رہنے لگتے ہیں۔

گلزار نسیم کا یہ قصہ ایک فینٹسی (Fantasy) کی طرح سے ہے جس پر ایک خواب آلود فضا کا غلبہ ہے۔ اس

فضا میں مافوق الفطرت عناصر اور انسان ساتھ ساتھ موجود ملتے ہیں۔ یہ قصہ انسانوں، جنوں اور پریوں کو آپس میں مربوط کرتا ہے۔ ان سب عناصر کو ہم ایک ایسی دنیا میں دیکھتے ہیں جہاں یہ اپنے اپنے دائروں سے نکل کر ”مذہب عشق“ کی تہذیبی فتنسی ترتیب دیتے ہیں۔ یہ انسان کی صدیوں پرانی نا آسودہ خواہشوں کی تکمیل کی ایک شکل ہے۔

اس فتنسی میں ایک طرف تو انسان اور مافوق الفطرت مخلوق کے درمیان سے دوئی غائب ہوتی ہے اور دوسری طرف خود انسانوں میں موجود مذہبی دوئی بھی اٹھ جاتی ہے۔ بکاوی اور چتراوت مسلمان نہیں ہیں لیکن تاج الملوک ان سے شادی کرتے وقت انہیں مسلمان نہیں کرتا۔ گلزار نسیم سے بننے والی اس فتنسی میں مذہب، ذات پات اور رنگ و نسل کے سارے اختلافات غائب ہیں اور یہاں صرف ایک رشتہ ابھرتا ہے اور وہ ہے ”مذہب عشق“ کا رشتہ۔ اس فضا میں ابھرنے والی دنیا مذہب عشق کی دنیا ہے جہاں عشق ایک بنیادی محرک بن کر اس دنیا کو متحرک کرتا ہے۔

”گلزار نسیم“ ایک سیکور فتنسی کا تجربہ ہے جس میں ایک لازماں اور لامکاں کیفیت ہے جو ابدیت کی طرف بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں ماضی، حال اور مستقبل کا وجود ختم ہو جاتا ہے اور صرف ایک نقطہ باقی رہ جاتا ہے اور یہ روشن نقطہ وہ ہے کہ جہاں تاج الملوک اور بکاوی تخیل کی روشنی میں ابدیت کے سفر پر رواں ہیں۔

قصہ کے اس منظر نامہ کے بعد گلزار نسیم کے کرداروں پر نظر ڈالیں تو بے شمار کرداروں کے جنگل میں دو ہی کردار ایسے ملتے ہیں جو اصل اہمیت کے حامل ہیں اور یہ ہی دو کردار اس مثنوی کی حقیقی روح بھی ہیں۔ ہماری مراد تاج الملوک اور بکاوی سے ہے۔ قصے کے باقی کردار ان ہی دو کرداروں کے معاون ہیں یا قصے کی حرکت کو تیز کرنے کے لیے پیدا کیے گئے ہیں۔

تاج الملوک کا مہم جو کردار ”سحر البیان“ کے مجہول شہزادے بے نظیر سے کافی مختلف ہے۔ تاج الملوک کے اندر جستجو، تحرک اور بہادری کے جوہر بہت نمایاں ہیں۔ جب کہ بے نظیر ان خصوصیات سے محروم تھا۔ تاج الملوک انسان ہوتے ہوئے بھی ایک قسم کا دیومالائی کردار معلوم ہوتا ہے مگر بے نظیر اپنے دور کے کم زور اور بزدل شہزادوں کی علامت تھا۔ تاج الملوک کو اڈل سے آخر تک مہبات کا مسلسل سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ”گلزار نسیم“ میں مہم بادشاہ تاج الملوک کے اندھے پن سے شروع ہوتی ہے۔ اس اندھے پن کا علاج بکاوی کا پھول تجویز کیا جاتا ہے۔ آغاز میں تاج الملوک دلبر بیسوا پر فتح پاتا ہے۔ اس کے بعد پھول کی تلاش میں آگے بڑھتا ہے۔ خطرات کا لامتناہی سلسلہ اس کے سامنے موجود رہتا ہے۔ اس کے لیے خطرات اور مصائب کی پہلی منزل ایک نہایت خوف ناک صحرا ہے۔ جہاں زندگی کے آثار نظر نہیں آتے۔ صحرا کے اس خوف ناک منظر میں ریت کے ساتھ ساتھ صرف ایک انسان کا سایا حرکت کرتا ہوا ملتا ہے اور وہ تاج الملوک ہے۔ یہ سارا سفر ہلاکت کا سفر تھا۔ موت پنچے کھولے خنجر تھی مگر اس کا سفر جاری تھا۔ ہلاکت کے اس خوف ناک صحرا میں اس کے سامنے ایک دوسرا خطرہ نمودار ہوتا ہے۔ یہاں اس کا سامنا اس صحرا کے پاسباں یعنی ایک خوف ناک دیو سے ہوتا ہے جو کئی روز سے بھوکا تھا وہ اس شکار کو دیکھ کر بے حد خوش ہوتا ہے۔ تاج الملوک اس یقینی موت سے اتفاق سے یوں بچ جاتا ہے کہ دیو ایک کارواں کو دیکھ کر گھٹی، شکر اور میدہ لوٹ لاتا ہے اور تاج الملوک اس کا حلوہ بنا کر دیو کو کھلاتا ہے۔

موت کی اس پر خطر دنیا میں "کارواں" غیب سے ظہور پانے والی سلامتی کی علامت ہے جو اس کے جسم کے لیے تحفظ لے کر آتا ہے۔ کارواں سے لوٹے جانے والے مال سے تاج الملوک جو حلوائی کرتا ہے۔ یہ شیرینی دیو اور تاج الملوک کے درمیان تعلقات کی ایک نئی سطح قائم کرتی ہے۔ دیو کی ذات میں تاج الملوک کے لیے محبت اور پیار کا رشتہ ابھرتا ہے۔ اس طرح تعلقات کی نئی ترتیب بننے سے وہ تاج الملوک کے لیے مافوق الفطرت مدد کا ذریعہ بنتا ہے اور کہانی کے آئینہ ڈھانچے کو متحرک کرتا ہے۔

تاج الملوک کے لیے خطرات کی دوسری منزل صحرائے طلسم ہے، جہاں وہ بکاوی سے محبت کا راز افشا ہونے پر پھنکوا دیا جاتا ہے۔ یہاں سب سے پہلے ایک طلسمی طوفان کا منظر بنتا ہے، جس میں تاج الملوک نہایت شدید طوفانی لہروں میں بہ حالت ابتری بہا جا رہا ہے۔ موت مسلسل اس کے عقب میں ہے اور بے رحمی سے اس کا تعاقب کر رہی ہے۔ محض کوئی اتفاق ہی اسے اس طوفان سے بچا سکتا ہے۔ ہم یہ بات جانتے ہیں کہ داستان ہیر و کو ہمیشہ ان اتفاقات سے سرفراز کیا جاتا ہے۔ اس طلسمی طوفان کی تباہ کن لہروں سے نکلنے کے بعد وہ ایک دہشت ناک جنگل میں پھنسا ہوا ملتا ہے۔ جہاں ہر شے طلسمی ہے۔ وہ ایک جزیرے میں پہنچتا ہے۔ یہاں جنگلی جانور، اژدہا اور سانپ پھر رہے ہیں۔ ہر لمحہ وہ خود کو موت کے قریب محسوس کر رہا ہے۔

تاج الملوک کی مہم میں صرف مافوق الفطرت خطرات ہی حائل نہیں ہوتے بلکہ عام انسان بھی اس کی مہم میں خطرات پیدا کرتے ہیں۔ یہ انسان اس کے نفس کے لیے خطرات کا باعث بنتے ہیں۔ راجہ اندر کے حکم پر جب بکاوی کو نصف پتھر اور نصف پری کے روپ میں تبدیل کر کے سنگل دیپ کے ایک مٹھ میں مقید کیا جاتا ہے تو تاج الملوک پریوں کی مدد سے اس مقام تک پہنچتا ہے، اور بکاوی کے قدموں میں گرتا ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ بکاوی کا جسمانی آشوب اسی کے سبب سے رونما ہوا ہے۔ وہ ہر روز مٹھ میں آکر بکاوی کی صحبت میں رہتا ہے۔ ایک روز واپسی پر راجہ چتر سین کی بیٹی چتراوت اس کے حسن پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ یہ وہ خطرہ ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے۔ مگر تاج الملوک کو اس کی صحبت پسند نہیں۔ چتراوت اسے مائل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس مقام پر چتراوت اس کے لیے گمراہی اور انحراف کی علامت بن جاتی ہے۔

تاج الملوک، چتراوت سے تصادم کے بعد ایک دورا ہے پر کھڑا ملتا ہے جہاں اسے ایک فیصلہ کن سمت کو اختیار کرنا ہو گا اور یہ سمت اس کے مستقبل کی طرف بڑھتی ہے۔ چتراوت کا حسن، حکومت اور خزانے تاج الملوک کے لیے کشش کا باعث ہو سکتے ہیں مگر وہ بکاوی کی دل بستگی سے نہیں نکلتا۔ چتراوت کا دل فریب حسن مافوق الفطرت قوتوں کی طرح اس کے راستے میں رکاوٹ بن سکتا ہے۔ تاج الملوک ایک بار پھر صحرائے طلسم سے گزرتا ہے۔ صحرائے طلسم کا جوش افسوں اور طلسمی طوفان اپنے متعلقات کے ساتھ ابھر رہا ہے مگر اس بار یہ سب کچھ اب چتراوت کے استعارے میں نمایاں ہو رہا ہے۔ چتراوت بہ ذات خود صحرائے طلسم کی علامت بن کر اس کا راستہ روکتی ہے مگر تاج الملوک کو یہ بہ خوبی طور پر معلوم ہے کہ اگر چتراوت کے اس طلسمی گنبد میں وہ ایک بار داخل ہوا تو پھر بکاوی کے دروازے بند ہو جائیں گے۔ اس لیے وہ اس نئے طلسمی منظر کی طرف کوئی دل چسپی ظاہر نہیں کرتا۔ بکاوی کے ساتھ

اس کی دل بستگی اور وفا میں کوئی کمی نظر نہیں آتی۔ چتراوت کے اشارے پر بکاولی کا مٹھ توڑ کر اسے خاک میں ملا دیا جاتا ہے اور بکاولی کا مادی وجود بالکل فنا ہو جاتا ہے اس مقام پر تاج الملوک چتراوت کے ساتھ ایک عبوری قسم کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ یہ غالباً اس کی مجبوری ہے اسے معلوم ہے کہ بکاولی کے دوبارہ حصول میں اسے ابھی بارہ برس کا طویل عرصہ بسر کرنا ہے۔

تاج الملوک نے یہ عبوری زندگی کیوں اختیار کی؟ کہانی میں اس کا کوئی واضح جواب نہیں ہے۔ صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ تاج الملوک اس انقلاب کے سامنے خود کو بے بس اور مجبور سمجھنے لگا۔ ان سب باتوں کے باوجود بکاولی کے ساتھ اس کا عشق ہمیشہ تازہ رہتا ہے اور وہ زندگی کے پرانے ذائقوں کی طرف لوٹنے کے لیے بارہ برس تک بکاولی کا منتظر رہتا ہے۔ یہ بے بسی اور مجبوری اسے چتراوت کے ساتھ زندگی کے عبوری دور میں لے آتی ہے۔ اس آشوب سے گزرنے کے لیے تاج الملوک وجودی انتخاب کا راستہ اختیار کرتا ہے۔

بکاولی اس دنیا سے آگے دوسری دنیا کی علامت ہے۔ وہ عقل و فہم اور طاقت سے ماوراء ایک ایسی علامت ہے جو سینکڑوں پردوں میں پوشیدہ ہے۔ اس کے راستے میں ایسے مقامات حائل ہیں جن سے گزر کر آگے بڑھنا انسان کے بس سے باہر ہے۔ محض کوئی مافوق الفطرت طاقت ہی ان مقامات کو عبور کروا سکتی ہے۔

بکاولی روشنی کی علامت ہے۔ اس کا پھول از سر نو بینائی بحال کرتا ہے۔ بادشاہ زین الملوک کو اس کے پھول ہی سے بصارت ملتی ہے مگر تاج الملوک کو بھی یہ پھول ایک نئی دنیا کی روشنی دیتا ہے۔ وہ بکاولی کے ہاتھ سے انگوٹھی بدلتا ہے یعنی روشنی کی اس پوشیدہ علامت سے وہ مذہب عشق کا رشتہ قائم کرنے کا اعلان کر دیتا ہے۔

بکاولی کا پھول اس کی ایگو (Ego) کی علامت ہے جس میں اس کے پوتر ہونے کا شعور سب سے نمایاں ہے۔ اسی پوتر پن پر اس کی ایگو ناز کرتی ہے مگر یہ پھول جب تاج الملوک لے جاتا ہے اور بکاولی کو اس کا علم ہوتا ہے تو اس ناگہانی صدمے کے باعث اس کی ایگو پاش پاش ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ اب وہ پوتر نہیں رہی ہے اسے دیکھ لیا گیا ہے۔ وہ اس صدمے کے باعث بے کل ہو جاتی ہے اور ہمہ وقت مضطرب رہنے لگتی ہے۔ پھول گم ہونے پر اس کی گرہ زاری اور اس کا احتجاج اور غم و غصہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسے اپنی ایگو کے مسخ ہو جانے کا از بس رنج ہے۔ چنانچہ اس کی یہ ریزہ ریزہ ایگو اسے بستیوں، جنگلوں میں اڑائے پھرتی ہے۔ بکاولی کے اس جذباتی آشوب کے پس منظر میں ڈاکٹر اختر احسن نے اس کی نزگسیت کی نشاندہی کی ہے:

”گلزار نسیم“ کے حسین ماحول، تالاب اور پھول کے قریب رہنے والی بکاولی کی ذات میں نزگسیت کا رجحان نمایاں طور پر موجود ہے۔ پھول کے گم ہونے اور انگوٹھی کے بدلنے سے اس کی نزگسیت شکستہ ہو جاتی ہے۔ ٹوٹتی ہوئی نزگسیت خطرناک ہوتی ہے اس لیے وہ بددعا دیتی ہے^{۲۵} اس مقام پر بکاولی کی جذباتی صورت حال ان اشعار سے واضح ہو جاتی ہے:

جس نے مجھے ہاتھ ہے لگایا وہ ہاتھ لگے کہیں خدایا!
عریاں مجھے دیکھ کر گیا ہے کھال اس کی جو کھینچے سزا ہے

یہ کہہ کے 'جنون میں غضب ناک
گل کا سا لہو بھرا گریباں
دکھلا کے کہا سمن پری کو
تھی بس کہ غبار سے بھری وہ

خوں روئی' لباس کو کیا چاک
سبزے کا سا تار تار داماں
اب چین کہاں بکاوی کو
آندھی سی انھی' ہوا ہوئی وہ

بکاوی کے احتجاجی لہجے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پھول چرانے والے کی ہمت و دلاوری پر حیران ہے۔ اس وقت اس کی سائیکی اسے یقین دلاتی ہے کہ اب وہ کوئی پوشیدہ اور پوتر علامت نہیں رہی ہے، اب یہ علامت مفتوح ہو چکی ہے۔ اس مقام پر اپنی سائیکی کی آواز پر بکاوی اپنے فاتح کی تلاش میں نکلتی ہے اور بالآخر اسے تلاش کر لیتی ہے۔ اس کے بعد تاج الملوک کے ساتھ ایک فاتح اور مفتوح کا رشتہ استوار ہوتا ہے۔ تاج الملوک کے نام بکاوی کا پہلا خط اسی نئے رشتہ کا اظہار ہے تاج الملوک جب اس کے سامنے پیش ہوتا ہے تو اس وقت بکاوی کے سارے غم و غصہ کا اظہار محض ایک ظاہری کیفیت کو ظاہر کرتا ہے ورنہ اس کے اندر کی دنیا مکمل طور پر تبدیل ہو چکی ہے اور اس میں تاج الملوک کے لیے گہری وابستگی قائم ہو چکی ہے۔ وہ اس مسرت کو حاصل کر لیتی ہے جو صرف مفتوح ہو جانے کی صورت میں ممکن ہے۔ تاج الملوک بکاوی کا فاتح ہے مگر وہ بھی بکاوی کا مفتوح ہو جاتا ہے مگر درحقیقت ان میں کوئی فاتح رہتا ہے نہ مفتوح..... دونوں مذہب عشق میں داخل ہو کر پہلی بار ابتدائی محبت کے بندھنوں میں اسیر ہوتے ہیں۔

بکاوی کے سامنے جب تاج الملوک پیش ہوتا ہے تو بکاوی کے ظاہری رد عمل میں شدت نظر آتی ہے مگر اس کے لب و لہجہ میں ہتھیار بھینکنے کے شواہد موجود ہیں وہ واضح طور پر اپنے مفتوح ہونے کا اظہار کرتی ہے:

آیا' تو وہ منتظر تھی خوں خوار
واں غصے بھری غضب وہ چتون
واں سرمہ چشم گرم تنخیر
واں پھانسنے کو بلا وہ گیسو
بولی وہ پری بہ صد تامل
کیا کہتی ہوں میں' ادھر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری

اندیشے سے کانپ اٹھا گنہ گار
پلکوں سے یہاں نظر پہ چلمن
یاں قطرہ اشک تر گلوگیر
یاں تاب سخن نہیں سرمو
کیوں جی تمہیں لے گئے تھے وہ گل؟
میری طرف اک نظر تو دیکھو
فرمائیے کیا سزا تمہاری؟

تاج الملوک بکاوی کے لب و لہجہ سے یہ نتیجہ اخذ کر لیتا ہے کہ وہ مہربانی کی جانب مائل ہے۔ اس لیے وہ خود کو عاشق تسلیم کر لیتا ہے اور اپنے لیے سزا تجویز کرتا ہے:

عاشق کی سزا جو پوچھتی ہو
کالے ناگوں سے مجھ کھ ڈسا دو
ابرو کے اشارے سے کرو چور

کی عرض رضا ہے جو خوشی ہو
مشکیں زلفوں سے مشکیں کسا دو
تلوار سے جو قتل ہو منظور

زندہ میں جو زندہ بھیجتا ہو اپنے دل تنگ میں جگہ دو

اس جواب پر بکاوی مکمل طور پر خود سپردگی کی حالت میں آجاتی ہے اور غالب سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ اس لمحے کے لیے وہ خود دیر سے بے چین تھی۔ وہ تاج الملوک کو چھاتی سے لگا کر شعوری طور پر اپنے مفتوح ہونے کی تصدیق کر دیتی ہے۔ دونوں کے درمیان خواہش کی ابتدا ہوتی ہے اور یوں انسان کے لاشعور میں موجود پری کو مفتوح کرنے کی خواہش پوری ہوتی ہے:

سن کے وہ شوخ مسکرا کے	بولی اسے چھاتی سے لگا کے
گلچیں تو فقط نہیں چمن کا	محرم ہے سناوے تن بدن کا
رخ دیکھ چکی ہوں اب تیرا میں	منہ دوسرے کو دکھاؤں کیا میں۔
یہ کہہ کے لبوں سے قد گھولے	مستی نے دلوں کے عقدے کھولے۔

فرائیڈ کا کہنا ہے کہ اضطراب (Anxiety) کے تمام لمحات ماں کے بطن سے علیحدگی کے تکلیف دہ لمحات کو از سر نو پیش کرتے ہیں جن میں دم گھٹنا اور دوران خون کی شدید تنگی شامل ہے جو پیدائش کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح ہر نئی پیدائش اور جدائی اضطراب کو پیدا کرتی ہے۔ بکاوی پہلی بار دم گھٹنے اور دوران خون کی شدید تنگی کا تجربہ اس وقت کرتی ہے جب وہ راز عشق فاش ہونے پر تاج الملوک سے جدا کر دی جاتی ہے یہ اس کی پہلی جدائی کا تجربہ ہے۔ شہزادہ تاج الملوک سے اس کے عشق اور جنس کا رشتہ منقطع کر دیا جاتا ہے۔ اس ظالمانہ انقطاع کا مقصد یہ ہے کہ بکاوی کو تاج الملوک سے دور کر کے قید کیا جائے اور اس کے ذہن سے اس انسان کی محبت کو مٹا دیا جائے، مگر بکاوی کے ذہن پر یہ نقش بہت گہرا ہے۔ قید و بند کی صعوبتوں سے یہ نقش مزید گہرا ہوتا ہے اور اس کے عشق میں استحکام پیدا ہوتا ہے۔

پہلی جدائی کا یہ صدمہ بکاوی کو بری طرح گھائل کرتا ہے اور اس آشوب میں اس کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ اس کی جذباتی دنیا جو مسرتوں اور خوشبوؤں سے آباد تھی دیرانے میں بدل جاتی ہے اس کے شب و روز آنسو بہانے میں صرف ہونے لگتے ہیں۔ ذہنی صدمے نے اس کے اعصاب کو شل کر دیا ہے اور اس کے ساتھ وہ بے خوابی کا شکار ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس کی توانائی شب و روز تیزی سے زائل ہوتی جا رہی ہے۔ اس کا خوب صورت جسم ہڈیوں کے ڈھانچے میں تبدیل ہو رہا ہے:

سنان وہ دم بخود تھی رہتی	کچھ کہتی تو ضبط سے تھی کہتی
کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں	آنسو پیتی تھی کھا کے قسمیں
جامہ جو زندگی کے تھی تنگ	کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ
یک چند جو گزری بے خورد خواب	زائل ہوئی اس کی طاقت و تاب

صورت میں خیال رہ گئی وہ
آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر
ہیت میں مثال رہ گئی وہ
فانوس خیال بن گیا گھر

بکاولی کے کردار میں زبردست استقامت ہے۔ اس کی ماں اسے قید و بند کی صعوبتوں میں پھینک دیتی ہے۔ مگر بکاولی اپنے عشق سے دست بردار نہیں ہوتی۔ راجہ اندر کے حکم پر وہ ہر رات جلائی جاتی ہے، وہ اس دردناک عذاب کی منزل سے بھی گزرتی ہے اور بالآخر راجہ اندر اس کو سزا دیتا ہے اور اس کے جسم کا نچلا دھڑ پتھر کا اور بالائی دھڑ پری کا بن جاتا ہے۔ بکاولی کے بدن کے زیریں حصے کو پتھر میں تبدیل کرنے میں مخصوص اشاریت موجود ہے۔ بکاولی کے جسم کا بالائی حصہ تو جنسی تجربہ کی خواہش رکھتا ہے مگر زیریں حصہ عضویاتی طور پر معطل کر دیا گیا ہے۔ اندر ایک اذیت پسند کردار معلوم ہوتا ہے جس نے بکاولی کو جنسی آشوب میں مبتلا کر دیا ہے۔ وہ ایک مٹھ کے اندر مقید رہتی ہے۔ کچھ عرصہ بعد یہ مٹھ بھی چتراوت کے حکم پر نیست و نابود کر دیا جاتا ہے۔ بعد ازاں سرسوں کے کھیت میں اس کے جسم کا ملنا اور پھر دھقان کے گھر پیدا ہونا اور بارہ برس کی یہ ساری صعوبت برداشت کرنا یہ سب باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ وہ اول سے آخر تک کوئی سمجھوتہ نہیں کرتی۔ بدترین حالات میں بھی اس کی شخصیت مکمل طور پر مستحکم رہتی ہے۔

اردو ادب کے بعض نقادوں نے ”گلزارِ نسیم“ کے دیومالائی اجزا پر اعتراض کیا ہے، ان اجزا کو وہ حقیقی زندگی سے دور سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ان غیر حقیقی عناصر کی شمولیت سے مثنوی میں انسانی کردار محدود ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ اس قسم کے اعتراضات کی وجہ یہ ہے کہ حقیقت پسند نقاد کلاسیکی ادب میں بھی دیومالائی عناصر کا وجود برداشت کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ وہ دیومالا کو محض دیومالا سمجھ بیٹھتے ہیں اور اس کے علامتی وجود کی طرف بالکل توجہ نہیں دیتے اور نہ ہی اس کے نفسیاتی پس منظر پر غور کرتے ہیں۔ لہذا ”گلزارِ نسیم“ کی بہتر تفہیم کے لیے اس مثنوی کی نفسیاتی تعبیر ضروری ہے، اس تعبیر سے بہت سی ایسی باتیں واضح ہو جاتی ہیں جو بظاہر غیر اہم، غیر حقیقی یا بے معنی معلوم ہوتی ہیں مگر درحقیقت ان کے اندر معنویت کی ایک دنیا پوشیدہ ہے۔ اور یہ معنویت ان کے علامتی اسلوب میں ہے۔ اگر ہم ان علامتوں کے اندر سفر کریں تو ہمارے سامنے انسانی تجربے کی ایک بہت وسیع دنیا بے نقاب ہونے لگتی ہے اور ہم انسانی لاشعور میں ہزاروں برس پرانے تصورات سے آشنا ہونے لگتے ہیں۔ ”گلزارِ نسیم“ کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے آئیے ہم اس کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں۔

”گلزارِ نسیم“ ان عام داستانوں کی طرح سے ہے جن میں داستان کا ہیر و کسی قسم کے خوف و خطر کو خاطر میں لائے بغیر کسی مہم کو سر کرنے کے لیے روانہ ہوتا ہے۔ اس مہم میں وہ ان دیکھی، ان جانی سرزمینوں کی طرف رخ کرتا ہے جہاں رستوں میں ہزاروں رکاوٹیں اس کے سامنے آکھڑی ہوتی ہیں، بڑے بڑے پہاڑ، گہرے پانی، خوف ناک جنگل اور صحرا، درندے اور مافوق الفطرت قوتیں اس کے رستے میں حائل ہو کر اسے ناکام لوٹانا چاہتی ہیں۔ مگر ایسے موقعوں پر غیبی مدد اس کے کام آتی ہے۔ اس سلسلے میں پرندے، جانور اور غیبی آوازیں اس کی رہبری کرتی ہیں۔ اکثر داستانوں میں ہیر و کسی انسان دوست پرندے کی ہدایت سے رستہ پاتا ہے۔ پرانا انسان ان پرندوں سے کیوں کر ہدایت پاتا تھا۔ اس پر غور کیجیے۔ پرانا انسان اپنی ناقص خواہشات اور لالچل مسائل کا جب حل سوچتا تھا تو

اس کا لاشعور اس حل کو پرندوں سے منسوب کر دیتا تھا۔ چنانچہ پرندے درحقیقت پرانے انسان کی تشنہ خواہشات اور مسائل کے حل کی تجسیمی شکلیں اختیار کر لیتے ہیں جن میں انسان کا خود اپنا ہی لاشعور چمکتا تھا۔

”گلزارِ نسیم“ میں لاشعور کی ان ہدایات کی تجسیمی شکل طوطا ہے۔ طوطا تاج الملوک کے راستے میں حائل تمام رکاوٹوں کا حل بتاتا ہے۔ موقع یہ ہے کہ تاج الملوک صحرائے طلسم میں اسیر ہے جہاں ہر شے محض دیکھی جاسکتی ہے، چھونے پر کچھ ہاتھ نہیں آتا، مسئلہ یہ ہے کہ صحرائے طلسم سے کیوں کر نجات حاصل ہو؟ یہ سب کچھ شہزادے کو طوطا بتاتا ہے۔ طوطے نے جتنی بھی چیزیں شہزادے کو بتائی ہیں وہ ایسی ہیں کہ صحرائے طلسم کی مہم سے نکلنے کے لیے اسے مکمل طور پر لیس کر دیتی ہیں اور وہ مستقبل میں مہم کے تمام خطرات سے محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً ”پھل“ کھانے سے وہ ہتھیار کی کاری ضرب سے بچ سکتا ہے گویا جسمانی طور پر وہ محفوظ ہو گیا ہے۔ لکڑی پاس رکھنے سے دشمن مہربان بن جاتا ہے۔ گویا لکڑی انسانوں کی ذہنی کایا کلپ کرنے کی ایک علامت ہے۔ جو پہلے سے موجود دشمنی کے رشتوں کو دوستی میں تبدیل کر دیتی ہے۔ ایک دوسری سطح پر لکڑی انسان کی اس خواہش کی تجسیمی علامت ہے کہ اس کے پاس کوئی ایسی شے ہونی چاہیے کہ جس سے وہ معاشرے میں اپنے متحارب گروہوں کو بغیر کسی نقصان کے اپنا مطیع بنا سکے۔ یہ علامت ان ذہنوں کی عکاسی کرتی ہے جو معاشرے میں قوی نہیں ہیں اور ان کے پاس طاقت نہیں ہے کہ جس سے دشمن پر غلبہ پالیں۔ اب انہوں نے لکڑی کی علامت میں اپنی اس خواہش کی تجسیم کی ہے اور اپنی کم زوری، معذوری اور عدم طاقت کے بحران کو اس علامت میں ڈھونڈ لیا ہے۔

”چھال“ سے بننے والی ٹوپی کی یہ خصوصیت ہے کہ اسے پہن کر انسان نظر نہیں آتا۔ یہ بھی انسان کے لاشعور میں بہتی ہوئی صدیوں پرانی خواہش ہے۔ غیر مرئی، ہونا اس خواہش کی علامت ہے کہ انسان اپنے ہم جنسوں میں ایک مافوق الفطرت برتری حاصل کرے یہ بات انسانوں اور مافوق الفطرت عناصر پر غلبہ پانے کی مظہر ہے۔ انسان کی برتری اس خواہش میں چھپی ہے۔

”پتا“ زخموں کو مندمل کرتا ہے۔ زخمی ہونے کی صورت میں ’پتا‘ جسم کو ہر قسم کے زخم سے بچانے کی علامت ہے اور آخر میں گوند، وقتی طور پر انسان کو بھوک پیاس سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ یہ سب چیزیں انسان کو ہلاکت سے بچانے والی علامتیں ہیں۔ قدیم انسان پر سب سے زیادہ ہلاکت ہی کا خوف طاری تھا۔ مافوق الفطرت عناصر کے سامنے اس کی بے بسی ظاہر ہوتی تھی اور وہ ان علامتوں کو اختیار کر کے اپنی ذات کو محفوظ کر لیتا تھا۔ یہ علامتیں اس کی پوری شخصیت کے لیے زرہ بکتر کی حیثیت رکھتی ہیں۔

مافوق الفطرت عناصر پر قابو پانا اور انہیں تسخیر کرنا انسان کے اجتماعی لاشعور کی ہمیشہ سے ایک خواہش رہی ہے۔ ہزاروں سال سے انسان اپنے اس اجتماعی لاشعور کا اظہار مختلف شکلوں میں کرتا رہا ہے۔ اس کی یہ ازبس خواہش رہی ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح ان عناصر پر قابو پا کے انہیں اپنے زیر نگیں کر سکے اور پھر ان سے مافوق الفطرت کام لے سکے، جیسا کہ بیشتر داستانوں میں اس جذبے کی نمود ملتی ہے۔ ”الہ دین کا چراغ“ اس اجتماعی لاشعور ہی کی ایک عملی صورت ہے۔ چراغ رگڑنے سے جن حاضر ہوتا ہے اور پھر یہ جن مالک کا ہر حکم بجالانے کے لیے ہم

تن تیار ملتا ہے اور اللہ دین اپنی ساری محرومیوں اور خواہشات کی تکمیل اس کے ذریعے کر لیتا ہے۔ اسی طرح سے گلزارِ نسیم میں ”تاج الملوک“، ”حمالہ“ دیونی کو بلانے کے لیے اس کے بال استعمال کرتا ہے اور دیونی حاضر ہو کر اس کا مسئلہ حل کر دیتی ہے۔

ما فوق الفطرت عناصر کے ساتھ انسان کے اجتماعی لاشعور کی کچھ اور خواہشات بھی وابستہ ہیں۔ پری، ما فوق الفطرت مخلوق میں سب سے زیادہ خوب صورت مخلوق سمجھی جاتی ہے۔ انسان کے نزدیک پری حسن کا آدرشی معیار ہے۔ اس آدرشی معیار سے جنسی قربت کا تصور اس کے خوابوں کا حصہ ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کی اولین مباشرت اور پھر شادی میں انسان کے اجتماعی لاشعور ہی کی لہر موجود ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

اولین ملاقات میں بکاولی تاج الملوک سے مخاطب ہوتی ہے:

گلچیں تو فقط نہیں چمن کا محرم ہے سارے تن بدن کا
رخ دیکھ چکی ہوں اب تیرا میں منہ دوسرے کو دکھاؤں کیا میں
یہ کہہ کے لبوں سے قد گھولے مستی نے دلوں کے عقدے کھولے
کاوش پہ ہوا گہر سے الماس غنچے نے بجھائی اداس سے پیاس
واں غنچہ یا من تھا گلزار یاں دامنِ سرو ارغوان زار

اس مقام پر ہم اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ مندرجہ بالا اشعار میں پایا جانے والا ادبی قرینہ نسیم کی تخلیق ہے۔ اس سے قبل لکھنؤ میں جرأت کی معاملہ بندی والی روایت بے حد مقبول تھی۔ ناسخ کی خیال بندی سے یہ روایت کافی حد تک دب کر رہ گئی تھی۔ نسیم کے ہاں یہ روایت جنسی رمزیت اور کنائے کی شکل میں دوبارہ ظہور پاتی ہے۔ جرأت کے ہاں جنسی جذبہ کا تلذذ بہ راہِ راست ظاہر ہوتا تھا مگر ”گلزارِ نسیم“ میں جنسی جذبات کا اظہار تلازموں، تشبیہوں، استعاروں کی شکل میں ملتا ہے۔ جب کہ جرأت کے ہاں جسم کے ایک ایک عضو سے جنسی بھوک پکارتی ہے۔ نسیم کی لفظی صناعت نے جنسی تلذذ کو لطیف جمالیاتی تلازموں کی شکل میں منتقل کر دیا ہے۔ لکھنؤ کی عشقیہ شاعری میں جس کا یہ طرز احساس پہلی بار ”گلزارِ نسیم“ میں نظر آتا ہے۔ اور شاید یہیں پر ختم بھی ہو جاتا ہے۔

”گلزارِ نسیم“ کے قہے، کرداروں کے جائزے اور نفسیاتی تجزیے کے بعد اب ہم مثنوی کے بعض فنی پہلوؤں کی طرف توجہ کرتے ہیں اور یہ دیکھتے ہیں کہ فن کے میدان میں نسیم نے کیا کارنامہ سرانجام دیا ہے، کیوں کہ مثنوی کی حقیقی قدر و قیمت کا انحصار اس کے فن پر ہی ہے۔ نسیم کے استاد آتش کا مشہور شعر ہے:

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتشِ مرصع ساز کا

اگرچہ کہا جائے تو یہ شعر آتش سے زیادہ ان کے شاگرد رشید دیا شکر نسیم کی شاعری پر منطبق ہوتا ہے۔

وہ جو پال دلیری (Paul Valery) نے کہا تھا کہ شاعری لفظوں کا کھیل ہے تو نسیم کی شاعری واقعتاً لفظوں کے

اس کھیل کی ایک عمدہ مثال ہے۔

نسیم کا زمانہ وہ ہے جب لکھنو فکر و معنی کی شاعری سے کنارہ کش ہو چکا تھا۔ معاشرے میں چھوٹی بڑی کوئی بھی فکری روایت موجود نہ تھی۔ اس لیے شاعری کی باطنی دنیا میں زبردست خلا نظر آتا تھا، لہذا اس خلا کو لکھنو کے شعرا نے خیال بندی، رعایت لفظی اور اسی نوع کے دیگر اسالیب اور فنی محاسن سے پر کیا۔ یہ سب محاسن لفظی کھیل کی حیثیت رکھتے تھے۔ نسیم اس لفظی کھیل کے سب سے اہم شاعر کہے جاسکتے ہیں۔ جن کے ہاں ہیئت، اسلوب اور شعری لغت میں لفظ ایک طلسمی کیفیت کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ آتش کی روایت میں وہ اپنے زمانے کا سب سے بڑا صنّاع تھا جو لفظوں کے ربط، ترتیب، بندش اور آہنگ میں کمال رکھتا تھا، وہ ایسا ماہر مرصع ساز ہے کہ جس کے جوڑے ہوئے لفظی مجموعوں کو اپنی جگہ سے ہلانا ممکن نہیں ہے اور اس کی مرصع سازی سے کوئی لفظی جگہ نہ نکال سکتے ہیں نہ داخل کر سکتے ہیں۔ لفظی بندشوں کا یہ کھیل اس کی شاعری میں قائم بالذات نظر آتا ہے۔ اسی فن سے متاثر ہو کر عبدالقادر سرور نے یہ کہا تھا کہ نسیم اپنے عہد کی حقیقی پیداوار تھے۔ صنّاع کا ایک اچھا ذوق رکھتے تھے، اسی لیے جب انہوں نے ”گلزارِ نسیم“ لکھی تو اس کو مشرق کی مخصوص صنّاع ذہنیت کا کارنامہ بنادیا۔“^{۲۶}

نسیم لکھنو کے تہذیبی تجربے کا شاعر ہے۔ لکھنو وہ مقام بن گیا تھا جہاں شے کو صنّاعی کا درجہ حاصل تھا۔ یہی رویہ ادب میں بھی موجود تھا جہاں ہر لفظ صنّاعی کا درجہ رکھتا تھا۔ یہ صنّاعی لفظ کے تناسبات، رمزیت، ایمائیت اور کنایت میں نظر آتی تھی۔ ایک ہلکے سے ذہنی اشارے سے لفظ کی دنیا بدل دی جاتی تھی۔ لفظ کچھ کا کچھ بن جاتا تھا اور یہ اس دور کے کمال فن میں شامل تھا۔ مگر اصل کمال فن یہ تھا کہ لفظ کی معنویت بدلنے کے باوجود تناسبات لفظی سے مصنوعی پن یا شعوری کوشش محسوس نہ ہو۔ لکھنو میں تناسبات لفظی کی بیشتر شاعری میں شعوری کوشش محسوس ہوتی ہے، اسی لیے آج یہ شاعری پڑھنے کے لائق بھی نہیں رہی۔ مگر نسیم کی شاعری میں لفظی صنّاعی کا مظاہرہ با معنی رہتا ہے۔ رعایت لفظی یا تناسبات لفظی کے استعمال سے شاعری اسی صورت میں محفوظ رہ سکتی ہے جب اس میں لفظی تناسب ایک اضافی حیثیت کا حامل ہو اور اس شاعری کی اصل توانائی اس کے حقیقی معنی میں موثر طور پر موجود ہو۔

فن کے اعتبار سے رعایت لفظی لکھنو سکول کی پہچان بن گئی تھی۔ رعایت لفظی سے مراد ہے ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ لانا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ان الفاظ کا آپس میں کس قسم کا تعلق بنتا ہے۔ ایسے دو لفظوں میں کبھی معنوی مناسبت ہوتی ہے اور کبھی تضاد..... اور کبھی مناسبت یا تضاد کا دھوکہ بھی ہوتا ہے۔ کبھی ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جن میں سے کبھی ایک مراد ہوتا ہے اور کبھی دونوں^{۲۷} عہدِ ناسخ اور مابعد میں یہ صنعت بہ کثرت استعمال ہوتی تھی اور انتہائی مقبول تھی اور امانت کی شاعری میں جا کر تو یہ صنعت شاعری کے لیے ایک ستم بن گئی تھی۔ دیا شنکر نسیم کے ہاں بھی یہ صنعت ان کے دبستان کی پہچان کے طور پر موجود ہے۔ لکھنو کا کوئی بھی شاعر اس سے حذر نہ کر سکتا تھا، حد یہ تھی کہ رعایت لفظی لکھنو میں شعرا کے اجتماعی تجربہ کا حصہ بن گئی تھی اور اس عہد کے شعرا میں یہ صنعت بطور شعری اشتراک کے نظر آتی تھی۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ صنعت کسی بھی صاحب فن شاعر کے لیے خطرہ کا موجب بن سکتی تھی۔ ایسے شعرا جو اس صنعت کو شعوری طور پر استعمال کرتے تھے، ان کی شاعری کے لیے

یہ صنعت عیب بن جاتی تھی، لیکن وہ شعرا جو لاشعوری طور پر اس صنعت کو استعمال کرتے تھے ان کے ہاں یہ صنعت حسن کا درجہ اختیار کر لیتی تھی۔ نسیم ان شعرا میں ہیں جن کے ہاں رعایت لفظی کا استعمال لاشعوری سطح پر ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ پہلی نظر میں ہم ان کے شعر کے اندر معنی اور جذبہ انگیزی کی کیفیت محسوس کرتے ہیں اور اس کے بعد ہماری نظر رعایت لفظی پر پڑتی ہے۔ نسیم کے یہ اشعار اس بات کی شہادت دے سکتے ہیں:

منہ دھونے جو آنکھ ملتی آئی پر آب وہ چشم حوض پائی
دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے

مشکیں زلفوں سے مشکیں کسواؤ کالے ناگوں سے مجھ کو ڈسواؤ

زنجیر جنوں کڑی نہ پڑیو دیوانے کا پاؤں درمیاں ہے

رعایت لفظی اور دیگر شعری محاسن کے ساتھ ساتھ ”گلزار نسیم“ میں محاورے کا استعمال نہایت موزوں طور پر ملتا ہے۔ یہ استعمال اس قدر بے تکلفی اور لاشعوری سطح پر کیا گیا ہے کہ ایک تخلیقی تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو اس تہذیب و معاشرت کا زیر کامل عیار محاورہ تھا۔ وہ لوگ محاورے کی آنکھ سے دیکھتے اور سوچتے تھے۔ محاورے کے بغیر دیکھنا، سوچنا، چلنا اور کچھ کرنا ممکن ہی نہ تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ محاورہ وسیع تر سماجی تجربے کا اظہار ہے اور اس اظہار کو پیش کر کے وہ تہذیب کے مجموعی تجربے میں شریک ہو رہے ہیں۔ گویا محاورہ ان کو تہذیب سے ہم آہنگ کرتا تھا۔ محاورے تو تہذیب کے اجتماعی تجربے کی سچائی کے مظہر بن جاتے ہیں۔ اس لیے معاشرہ محاورے ہی کے ذریعے سانس لیتا اور آگے بڑھتا ہے۔ نسیم کے ہاں محاورے کے اندر معاشرہ کیسے سانس لیتا ہے۔ اس کی چند مثالیں یہ ہیں:

دونوں کے رہی نہ جان تن میں کاٹو تو لبو نہ تھا بدن میں
کھویا ہوا مال ہاتھ آیا بولا وہ کہ شکر ہے خدا یا
حرمات میں لگایا داغ تو نے لٹوائی باغ بہار تو نے
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے جادو وہ جو سر چڑھ کے بولے
محفل میں جو آئی شمع محفل پروانوں کا ہاتھ سے گیا دل

نسیم چیزوں اور واقعات کو جزئیات کی حد تک بیان نہیں کرتا۔ ذہنی طور پر وہ جزئیات نگاری کا قائل علوم نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کے ہاں ”سحر البیان“ جیسی تفصیلات نہیں ملتی ہیں۔ نسیم کے ہاں بیان کا پھیلاؤ نہیں ہے، بلکہ اس کے عین برعکس وہ پھیلاؤ کو سمیٹنے کی طرف مائل ہے۔ تارخ اور آتش کے اثر سے لکھنؤ میں خیال لڑی اور معنی آفرینی کا جو اسلوب پروان چڑھاتا تھا اس میں بھی خیال کو سمیٹنے کا رجحان ہے۔

نسیم کی اس خوبی کو ایجاز و اختصار کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ”گلزار نسیم“ کے پہلے نقاد چلبست نے یہ کہا تھا کہ اختصار اس مثنوی کا عجیب جوہر ہے۔ واقعی دریا کو کوزے میں بند کیا ہے۔^{۲۸} آزاد بھی ”گلزار نسیم“ کے اختصار کے معترف تھے۔^{۲۹} ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے یہ ہے کہ اختصار و ایجاز کا فن جس حسن و خوبی سے ”گلزار نسیم“ میں برتا گیا ہے اردو شاعری میں اس کی مثال نظر نہیں آتی۔^{۳۰} اردو ادب کے بعض نقاد اختصار کو ”گلزار نسیم“ کی کم زوری قرار دیتے ہیں بلکہ ڈاکٹر سید عبداللہ کے نزدیک ”گلزار نسیم“ کا سب سے بڑا عیب اس کا اختصار ہے۔^{۳۱}

”گلزار نسیم“ کے ایجاز و اختصار کی ایک مثال دیکھیے۔ منظر یہ ہے کہ شہزادہ تاج الملوک بکاؤلی کو اپنے ساتھ لے کر گلشن نگاریں میں پہنچتا ہے اور سب لوگ خوشی مناتے ہیں۔ یہ نسیم کا فن ہے کہ اس نے محض چند اشعار میں اس منظر کو صاف روشن با معنی اور بارونق بنا دیا ہے:

پہچان کے سب نے غل مچایا	”آیا تاج الملوک آیا“
داخل جو ہوئے محل کے اندر	محمودہ لگی دوڑی دلبر
دلبر یہ وہی بکاؤلی ہے	محمودہ دیکھ کیا پری ہے!
سبحان اللہ کہہ کے دلبر	بولی کہ یہ گھر ہوا منور
محمودہ نے کہا : مبارک!	خوشنودی آشنا مبارک!

”سحر البیان“ اور ”گلزار نسیم“ اپنے اپنے مزاج کے اعتبار سے دو مختلف مثنویاں ہیں۔ ان کا تقابلی جائزہ واقعاً عجیب سا لگتا ہے مگر اس مقام پر ہم چند اشاروں میں ان دونوں مثنویوں کے بارے میں کچھ کہنے کی کوشش کریں گے۔ ”گلزار نسیم“ بنیادی طور پر قصہ کہانی کی مثنوی نہیں ہے بلکہ یہ اسلوبیاتی مثنوی ہے۔ اس مثنوی کی قدر و قیمت اس کے اسلوبیاتی حسن نگارش ہی میں نظر آتی ہے جب کہ ”سحر البیان“ قصہ کہانی کی مثنوی ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق ان مثنویوں کے فنی محاسن کی امتیازی خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میر حسن کے ہاں مواد اور اسلوب متوازن ہیں۔ میر حسن کا اسلوب کہانی کے اظہار پر توجہ صرف کرتا ہے اس کے برخلاف نسیم کہانی سے زیادہ اسلوب میں دلچسپی رکھتا ہے۔^{۳۲}

میر حسن تمثالوں کی حیاتی توانائی سے کام لیتا ہے۔ اس لیے اس کے ہاں تمثالوں کی حساسیت بہت نمایاں ہے اور منظر روشن صاف اور موثر ملتے ہیں۔ جب کہ نسیم کے ہاں تمثالوں میں حیاتی توانائی کی جگہ تشبیہ استعارے کنارے اور رمز کا اسلوب ملتا ہے۔ حسن نے منظر نگاری میں ایک سیدھا سادا اور فطری اسلوب برتا ہے۔ لیکن نسیم دبستان لکھنؤ سے تربیت پانے والے شاعر تھے، تاریخ کے اثرات کے باعث وہ اظہار کے واقعی حقیقی اور فطری رویوں کو اختیار نہیں کرتے۔ یہ سیدھے سادے فنی رویے اس روایت کی پیاس بجھانے سے قاصر تھے۔ اس روایت میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے عمل سے اسلوب میں رمز اور کنائے کا دخل بہت وسیع پیمانے پر فردوغ پانچا

تھا۔ اظہار کے سادہ اور فطری اسلوب کا زمانہ گزر چکا تھا اور اب لکھنو کے خیال بند معاشرے میں رمز اور کنائے کے اسلوب کو فنی فوقیت کا درجہ حاصل تھا۔ چنانچہ نسیم کی ذات میں اس عہد کی ادبی اور تہذیبی روایت مجتمع ہو جاتی ہے۔ لکھنو کے طویل تہذیبی تجربے سے بننے والا طرزِ احساس نسیم کے اسلوب میں منتقل ہوتا ہے۔ اسی لیے عبد القادر سرودی نے ”گلزارِ نسیم“ کو ”لکھنو کے آخری ایام کے شائستہ ترین مذاق کی یادگار“ قرار دیا ہے۔ ”گلزارِ نسیم“ سے مکالمہ کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس تہذیبی روایت سے ہم کلام ہو رہے ہیں اور اس تہذیبی روایت سے ہم کلام ہونے کے لیے ہمیں اس عہد کے تہذیبی شعور میں سفر کرنا ہے جہاں فن کار کا ذہن رمز، کنائے، معنوی باریکی اور استعارے کی شکل میں اپنے فن کا اظہار کرتا تھا۔ جہاں منظر کی خارجی تہوں کو دیکھنے میں لطف نہیں تھا، بلکہ منظر کی تہوں کو کھولنے میں لطف تھا بلکہ ان تہوں کے اسرار کو مزید اسرار کے ساتھ دیکھنے میں لطف تھا۔ جہاں واقعیت کی جگہ تشبیہ یا کنائے کی زبان اظہار کو حسن بخشی تھی اور ذہن کے لیے تصور اور خیال کو مرتب کرنے کے وسیع مواقع مہیا کرتی تھی۔ میر حسن کا اسلوب ہمیں فی الفور حاصل ہونے والے خیال کی مسرت عطا کرتا ہے۔ مگر نسیم کا اسلوب ہمیں آہستگی کے ساتھ خیال کی بہجت سے ہم کنار کرتا ہے۔ اس اسلوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا رمزیہ انداز ایک نامختم احساس مہیا کرتا ہے جوں جوں ہم رمزیہ انداز میں سفر کرتے ہیں ہمارے اندر بہجت کے نئے نئے دروازے مسلسل کھلتے چلے جاتے ہیں:

بارہ دری داں جو سونے کی تھی	سو خواب مگر بکاوی تھی
گول اس کے ستون تھے ساعدِ حور	چلمن: مڑگان چشمِ مخمور
دکھاتا تھا وہ مکانِ جادو	محراب سے در سے چشم و آبرو
پردہ جو حجابِ سا اٹھایا	آرام میں اس پری کو پایا
بند اس کی وہ چشمِ زکسی تھی	چھاتی کچھ کچھ کھلی ہوئی تھی
سکئی تھی جو محرم اس قمر کی	برجوں پہ سے چاندنی تھی سر کی
لپٹے تھے جو بالِ کروٹوں میں	بل کھا گئی تھی کمر لٹوں میں

ان اشعار میں متعلقات پرستی (Fetishism) کا اثر نمایاں ہے۔ بکاوی نیم عریاں حالت میں محو خواب ہے مگر تاج الملوک کے لیے وہ جنس کا ایک جاگتا ہوا روشن استعارہ بن جاتی ہے۔ اس کی نیم عریاں چھاتی اور اس میں سے ابھرتے ہوئے پستان اور لٹوں میں بل کھاتی ہوئی کمر تاج الملوک کی جنسی حس کو تیز کرنے کے سامان رکھتی ہے۔

پرائی کہانیوں کی اشاریت میں کپڑوں کے اترنے کی ایک مخصوص تعبیر بیان کی جاتی ہے۔ یہی اشاریت یورپی داستانوں اور مصوری میں بھی پائی جاتی ہے۔ پروفیسر جیلانی کا مرآن اس اشاریت کی وضاحت کرتے ہیں ان کا خیال ہے کہ جہاں کہیں کسی مصور یا شاعر نے نگے یا عریاں بدن کو ظاہر کیا ہے اس سے مراد اس خاص کردار کی فیر جیسی کیفیت ہے۔ ایک ایسی کیفیت جو مقام اور وقت سے بالاتر اور بے نیاز ہے۔ غالباً یہی کیفیت بکاوی کی نیم

عریاں حالت میں دکھائی دیتی ہے۔ تاج الملوک پھول توڑنے کے بعد بکاولی کے نیم عریاں بدن کو دیکھتا ہے۔ اس سے تاج الملوک کے فکری تاثرات کی کیفیت مراد ہے۔ سوال یہ نہیں کہ کیا بکاولی نیم عریاں ہے بلکہ سوال یہ ہے کہ تاج الملوک کسے دیکھتا ہے؟ تاج الملوک بکاولی کو نہیں دیکھتا بلکہ اس دنیا کی مرکزی علامت کو مجسم اپنے سامنے دیکھتا ہے جس دنیا میں وہ ہر لحاظ سے اجنبی ہے۔ یہ دنیا زمینی دنیا سے مختلف اور بہتر ہے۔^{۳۲}

میر حسن کی ”سحر البیان“ کھیل، تماشے، مناظر اور ہجوم کے اجتماع کا آہنگ رکھتی ہے۔ ”سحر البیان“ کے آہنگ میں اجتماعی تہذیبی زندگی کی گہما گہمی، رونق اور چہل پہل کا شور سنائی دیتا ہے۔ اس آہنگ میں آوازیں ہی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم تاریخ کے سفر میں ایک تہذیبی کارواں کے ساتھ آگے آگے بڑھتے جا رہے ہیں اور اس کارواں سے ہمہ وقت مختلف قسم کی آوازوں کا زریوہم مسلسل سنائی دیتا ہے اور ہمارے اعصاب ایک تسلسل کے ساتھ آوازوں کے اس زریوہم سے محفوظ ہوتے رہتے ہیں۔ میر حسن کے ہاں چونکہ موسیقی کا گہرا شعور موجود تھا اس لیے ان کے شعری آہنگ میں موسیقی کے رنگ مسلسل تیرتے رہتے ہیں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں ”سحر البیان“ جیسا آہنگ ملنا مشکل ہے کہ اس میں تہذیب کا ایک اجتماعی آہنگ سمویا ہوا ہے۔۔۔۔۔ میر حسن کا شعری آہنگ فرد کی ذات سے زیادہ معاشرے کی ذات کا آہنگ ہے۔ ایک ایسا آہنگ کہ جس میں معاشرے کے اجتماعی سانسوں کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن اس کے مقابلہ میں ”گلزارِ نسیم“ کا شعری آہنگ مختلف ہے۔ ”گلزارِ نسیم“ کا آہنگ معاشرے سے زیادہ فرد کی ذات کا آہنگ ہے۔ اس میں ہجوم کے اجتماع کا شور نہیں ہے بلکہ فرد کا اپنی ذات سے مکالمہ معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”گلزارِ نسیم“ کا آہنگ دروں میں آہنگ ہے۔ اس میں فرد کی ذات کی داخلی خاموشی، سکون اور سکوت سے آہنگ کے سر مرتب ہوتے ہیں۔ ”گلزارِ نسیم“ کے آہنگ میں تہذیب کے کارواں کی تیزی، شور اور حرکت نہیں ہے۔ اس کے اندر راتوں کی خاموشی میں سفر کرنے والے صحرائی کاروانوں کا سا سکوت ملتا ہے جہاں افراد دور تک دیکھ نہیں سکتے، تیز چل نہیں سکتے۔ یہاں بس آہستہ آہستہ اپنے اندر ہی اندر دیکھنے اور چلنے میں لطف ہے۔ ”گلزارِ نسیم“ میں تہذیبی ٹھہراؤ ہے۔ معاشرتی متعلقات اور آداب کی کیفیات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں معاشرے کی ہر تصویر سے ان کیفیات کا آہنگ برابر سنائی دیتا ہے۔ ”گلزارِ نسیم“ کا ایک منظر یہ ہے کہ تاج الملوک پری کو ایک جن کی قید سے نجات دلوا کے اس کے ماں باپ کے پاس لاتا ہے۔ پری کے ماں باپ کی گفت گو، کردار اور برتاؤ میں لکھنؤ کی ادبی انسانیات نظر آتی ہے:

حسن آرا اس پری کی مادر	باپ اس کا بادشاہ مظفر
قدموں پہ گرے کہا ادب سے	حرمت رہی آپ کے سبب سے
بولا وہ: خدا خدا کرو! واہ!	ہے جملہ جہاں کا مالک اللہ
قادر وہی کبریا وہی ہے	آخر وہی ابتدا وہی ہے
بولے وہ کہ حق ہے جو ہے فرماں	تم وقت کے اپنے ہو سلیمان
کھولو کمر آؤ لطف فرماؤ	شربت پیو میوہ ہائے تر کھاؤ

بولا وہ کنہ اشتہا کے ہے! سیاح کو کیا قیام سے کار
 درویش رواں رہے تو بہتر روح افزا بول اٹھی: اجی واہ
 آرام کرو، کرم کرو، آؤ مجھے سے الگ مکاں میں لائی
 اصحاب نیاز کھانے لائے کھانے کا مزہ رہا کے ہے!
 شبنم نہیں، جاگزیں گلزار آب دریا ہے تو بہتر
 ہم جانے نہ دیں گے تم کو واللہ ہم رام ہوئے نہ رم کرو، آؤ
 آرام کی جا قرار پائی ارباب نشاط گانے آئے

ارم کے حوض سے جب بکاولی کا پھول چوری ہو جاتا ہے تو اس پریشان کن موڑ پر بکاولی کی آہ و بکا کے اظہار کے لیے نسیم نے جو شعری وضع اختیار کی ہے اس کے پیچھے بھی لکھنو کا ثقافتی آہنگ موجود ہے۔ بکاولی کی یہ آہ و بکا لکھنو کی کسی مہذب خاتون کی فریاد معلوم ہوتی ہے۔ جو بے حد شائستگی، توازن اور ایک خاص تہذیبی سطح پر فریاد کر رہی ہے۔ اسے پھول گم ہونے پر از بس صدمہ پہنچا ہے، اس صدمے سے وہ نیم دیوانی ہو چلی ہے مگر اس شدید صدمے کے باوجود وہ اپنے حواس کی دنیا میں اپنے تہذیبی آہنگ کے ساتھ بہ دستور ملتی ہے۔ وہ تہذیب کے مروجہ قرینوں اور حدود کے اندر رہ کر ہی اپنے ذاتی غم و الم کا اظہار کرتی ہے:

ہے ہے مرا پھول لے گیا کون! ہاتھ اس پہ اگر پڑا نہیں ہے
 ہو ہو کے تو پھول اڑا نہیں ہے زمرس دکھا کدھر گیا گل؟
 سوسن! تو بتا کدھر گیا گل؟ سنبل! مرا تازیانہ لانا
 سوسن! تو بتا کدھر گیا گل؟ تھرائیں خواہیں صورت بید
 شمشاد! انہیں سولی پر چڑھانا زمرس نے نگاہ بازیاں کیں
 ایک ایک سے پوچھنے لگی بھید پتا بھی پتے کو جب نہ پایا
 سوسن نے زبان درازیاں کیں اپنوں میں سے پھول لے گیا کون
 کہنے لگیں: کیا ہوا خدایا! شبنم کے سوا چرانے والا
 بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون! جس کف میں وہ گل ہو، داغ ہو جائے
 اوپر کا تھا کون آنے والا

بکاولی کے اس احتجاج میں نہایت لطیف کنایے استعمال ہوئے ہیں۔ یہاں بھی لکھنو کا جمالیاتی آہنگ موجود ہے۔ صبا، درخت، پھول، خار اور شبنم وغیرہ وہ مظاہر ہیں جنہیں بکاولی نے اپنی اعصابی شکست کے لیے استعمال کیا ہے۔ یہ مظاہر بکاولی کے احتجاج اور اس کے شدید غم کو لطیف جمالیاتی پیرایوں میں بدل دیتے ہیں اور بکاولی کا غیظ

نفس متوازن ہو جاتا ہے۔

اس نوعیت کی مثال کے لیے ایک اور منظر..... مقام وہ ہے کہ بکاولی کے سامنے تاج الملوک کو پیش کیا جا رہا ہے بکاولی کی حالت اس ایک شعر سے عیاں ہو سکتی ہے:

آیا تو وہ منتظر تھی خوں خوار
اندیشہ سے کانپ اٹھا گنہ گار
اب اس خوں خوار پری کی گفتگو ملاحظہ ہو:

بولی وہ پری بصد تامل
"کیوں جی تمہیں لے گئے تھے وہ گل
کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو
میری طرف اک نظر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری
فرمائیے کیا سزا تمہاری"

خوں خوار پری کے روپ میں لکھنؤ کی ایک شائستہ عورت تاج الملوک سے مخاطب ہوتی ہے جو ایک سنگین جرم کے باوجود مجرم کو "کیوں جی" سے مخاطب کر رہی ہے اور "فرمائیے کیا سزا تمہاری"۔ اس مصرع میں بھی لکھنؤ کا تہذیبی آہنگ سنائی دے رہا ہے۔

ہر بڑا شاعر اپنے عہد میں ایک نئے شعری امکان کو تخلیق کرتا ہے۔ اس دریافت میں وہ اپنے ماضی اور حال کے ذخائر کے مطالعہ سے ایک ایسا نیا شعری امکان دریافت کر لیتا ہے جو اس عہد کی بہترین روایات سے معمور ہوتا ہے۔ یہ نیا شعری امکان حال سے مستقبل کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی زندہ رہتا ہے بڑا شاعر وہی ہے جو اس نئے شعری امکان کو دریافت کر سکتا ہے۔

"گلزار نسیم" اپنے عہد کے ایک نئے شعری باطن کی شاعری ہے 'یہ ایک ایسے نقطے کی دریافت ہے جہاں اس عہد کی اعلیٰ ترین شعری روایات مجتمع ہو گئی ہیں۔

بڑی شاعری کا ایک امتحان یہ بھی ہے کہ یہ شاعری نہ صرف اپنے دور میں بلکہ آنے والے ادوار میں بھی زندہ رہتی ہے۔ بڑی شاعری کے اندر اس کے عصری حوالے کم زور بھی پڑ جائیں تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بالعموم تمام شاعروں کے ساتھ یہ ماجرا ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کے عصری حوالے اپنا دور پورا کرنے کے بعد نئے ادوار کے لیے بامعنی نہیں رہتے اور آنے والے ادوار ان سے اپنی شناخت نہیں کر پاتے۔ لہذا ایسے عصری حوالے ایک عہد کی ضرورت پورا کرنے کے بعد خود بخود اپنی تخلیقی قوت سے محروم ہو جاتے ہیں۔ "گلزار نسیم" کو بھی اسی زاویہ نظر سے پرکھنے کی ضرورت ہے۔ اس مثنوی میں بھی بہت سے عصری حوالے موجود ہیں۔ ذرا دیکھیے کہ تناسبات لفظی، خیال بندی، ضلع، مجاز مرسل اور دیگر فنی محاسن اپنے دور کے شعری تجربات میں کتنی اہمیت کے حامل سمجھے جاتے تھے۔ کوئی بھی شاعر اس قسم کے شعری محاسن کا اعلانیہ اظہار کیے بغیر شاعر ہونے کا دعویٰ بھی نہ کر سکتا تھا۔ نسیم کی تہذیب پر یہ شعری محاسن چھائے ہوئے تھے اور سچ تو یہ ہے کہ نسیم کے عہد کے ادبی معیارات میں یہ محاسن شعوری سطح پر رکھے جاتے تھے۔ ان ہی محاسن کی بنا پر انیسویں صدی کے نصف آخر سے بیسویں صدی کے رابع اول تک "گلزار نسیم" کو جانچا اور پرکھا جاتا تھا مگر گزشتہ ایک صدی سے نسیم کے عہد کے یہ فنی محاسن اپنی قدر و قیمت بھی

کھو بیٹھے ہیں۔ جدید تنقید میں ان کا ذکر تک نہیں کیا جاتا۔ اس کے باوجود ”گلزارِ نسیم“ کو آج بھی بڑی شاعری شمار کیا جاتا ہے۔ اور بقول احتشام حسین اس مثنوی کو شاعرانہ اور فن کارانہ تخلیق کا ایک معجزہ کہا جاسکتا ہے۔^{۳۵} اس کی وجہ نسیم کا شعری شعور ہے۔ آج جو چیز ”گلزارِ نسیم“ کو زندہ رکھے ہوئے ہے وہ نسیم کا تہذیبی آہنگ، طرزِ احساس اور زبان کی معنوی سطح ہے۔ اسی معنوی سطح میں فنی محاسن پر یہ رنگ غالب ہے۔ آج ہم ان فنی محاسن کو محسوس کیے بغیر مثنوی کے معنوی رنگ سے محفوظ ہوتے ہیں۔ فنی محاسن اپنے طور پر موجود بھی ہیں مگر ان کا ذکر کیے بغیر ہم آگے بڑھ سکتے ہیں۔ یہی فنی حسن اس مثنوی کو زندہ رکھے ہوئے ہے۔

واجد علی شاہ کے رہس امانت اور اندر سبھا

۱۸۵۳ء-۱۲۷۰ھ کی ایک شب کو لکھنؤ کے ایک محلہ میں تماشائیوں کا ہجوم تھا۔ ان کے سامنے ایک سرخ پردہ کھینچا ہوا تھا۔ سازندے ساز کی دھنیں ملانے میں مصروف تھے۔ پردے کے پیچھے ٹھہر ٹھہر کے ٹھٹھکھرو بجانے کی آواز آرہی تھی۔ سارنگی چکارے سے ملائی جارہی تھی۔ اسی اثنا میں پردہ اٹھا ایک مہتاب چھٹی اور یہ اعلان ہوا:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے
پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

راجہ اندر خلعت فاخرہ پہنے مکھاؤ زریں سر پر رکھے، کمر میں زرتار دوپٹہ باندھے دودویوں کے ہمراہ ظاہر ہوتا ہے اور محفل میں پکھراج پری کو طلب کرتا ہے۔ آمد کے شعر گائے جاتے ہیں:

محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے
سارے معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے

مہتاب چھٹی ہے۔ پکھراج پری کی پیشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں مل جاتا ہے۔ سازندوں میں کھڑی ہوتی ہے اور ایک پاؤں تازے آگے دھر کے اپنے حسب حال شعر پڑھتی ہے:

گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا
آفاق میں پکھراج پری نام ہے میرا

یوں ۱۸۵۳ء کی ایک رات کو لکھنؤ کے ایک مکان میں ”اندر سبھا“ کا آغاز ہو رہا تھا۔ یہ بات اس وقت نہ اداکاروں کو معلوم تھی اور نہ امانت کو کہ ”اندر سبھا“ انیسویں صدی کے نصف آخر کا سب سے اہم ڈرامہ بننے والا تھا۔ ناظرین کی تفریح طبع اور اپنی ناگوار تنہائی کو خوش گوار بنانے کے لیے امانت نے جو فن پارہ تخلیق کیا بلاشبہ وہ

اردو تھیٹر کی روایت میں ایک بازگشت کی طرح مدتوں موجود رہا۔

”اندر سبھا“ کا کھیل جب پہلی بار کھیلا گیا تو اس وقت لکھنؤ میں نہ تو کوئی تھیٹر ہال تھا اور نہ ہی سٹیج کی کوئی باقاعدہ روایت تھی۔ یہ کھیل ایک مدت تک گھروں کے آنکھوں اور میدانوں میں شامیانوں کے نیچے کھیلا جاتا رہا۔ اس زمانے میں سٹیج کی عدم موجودگی اور تھیٹر کے بغیر یہ کھیل کیسے کھیلا جاتا تھا۔ اس کے بارے میں اردو ڈرامے کے نقاد ڈاکٹر اسلم قریشی نے مختصر سا خاکہ مہیا کیا ہے:

”اندر سبھا کی تصنیف اور کھیلے جانے کے زمانے میں لکھنؤ میں کوئی تھیٹر موجود نہ تھا، نہ ہی کوئی ایسی عمارت تھی جہاں کھیلوں کی نمائش ہو سکتی۔ ابتدائی دور میں ”اندر سبھا“ کسی کھلے میدان میں یا کسی مکان کے کشادہ صحن میں کھیلی جاتی تھی۔ میدان یا صحن میں ایک شامیانہ لگا دیا جاتا۔ اس کے بیچ میں کافی جگہ اداکاری کے لئے چھوڑ دی جاتی۔ اس میں راجہ کے بیٹھنے کے لیے ایک تخت سجا ہوتا۔ اس کے دونوں طرف پریوں کے بیٹھنے کے لیے کرسیاں رکھ دی جاتیں۔ اس جگہ کے تینوں طرف تماشائی قطاروں میں بیٹھ جاتے۔ آدمی رات گئے شمعوں اور مشعلوں کی روشنی میں کھیل شروع ہوتا۔ پہلے سازندے آتے اور راجہ کے تخت اور پریوں کی کرسیوں کے پیچھے کھڑے ہو کر ساز ملاتے، پھر ایک سرخ رنگ کا زرتار پردہ سازندوں کے پیچھے تان دیا جاتا۔ راجہ اندر اس کے پیچھے آکر کھڑا ہو جاتا اور وقتوں سے گھنگھرو بجاتا۔“^{۳۷}

آئیے ذرا یہ دیکھیں کہ ”اندر سبھا“ کس تہذیبی پس منظر میں لکھی گئی ہے اور اس کی شہرت و مقبولیت کے اسباب کیا تھے؟ مگر ان مباحث پر تبصرہ کرنے سے پہلے ذرا یہ دیکھ لیں کہ ”اندر سبھا“ کا قصہ آخر تھا کیا؟ یہ سادہ سا قصہ تھا۔ اندر پرستان کا راجہ تھا۔ اس کی محفل میں پریاں طلبی پر مجرے کے لیے حاضر ہوا کرتی تھیں۔ ایک شب اندر نے سبز پری کو رقص کے لیے طلب کیا۔ سبز پری کی گھر سے روانگی کے بعد جو واقعات پیش آتے ہیں ان پر اس قصے کی آئندہ حرکت کا دار و مدار ہے۔ سبز پری کا یہ سفر امانت نے شرح ”اندر سبھا“ میں نہایت پر لطف انداز سے بیان کیا ہے۔ جسے یہاں درج کیا جاتا ہے:

”سبز پری بارہ سے ابرن‘ سولہ سے سنگار کر کے جو اپنے باغ سے اڑی‘ تو چاندنی کی کیفیت دیکھتی ہوئی ہندوستان کی طرف مڑی۔ عجب چاندنی کا نور تھا کہ زمانہ پر نور تھا۔

ہراک شے پہ تھا ماہ پر تو فلک	عجب رات تھی وہ بقول حسن
وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بجا	وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا
وہ نکھرا فلک اور مہ کا ظہور	لگا شام سے صبح تک وقت نور

سیر کرتی ہوئی چلی جاتی تھی کہ پر تو ماہ سے زوے زمین پر ایک ستارہ سا چمکتا نظر آیا۔ دل اس کا

آتش عشق نے جلایا۔ رولافت میں سر دست قدم مارا اپنے تئیں آہستہ آہستہ ہوا سے نیچے اتارا۔ زمین کے قریب پہنچ کر کیا دیکھتی ہے کہ ایک باغ سرسبز ہے اس کے بیچ میں ایسی ایک لال بارہ دری ہے کہ ہم سنگ یا قوت ہے 'مرجان سے کھری ہے۔ اس کے کوٹھے پر تخت سے اتر کر کیا عالم نظر آیا کہ سب کو کار دنیا فراموش ہیں 'نیند کے نشے سے بے ہوش ہیں۔ پچھلا پہر 'نورِ قمر' ہوا کی سنک 'گھڑیاں کی کھنک' درختوں کی پتیوں کا موج نسیم سے آہستہ آہستہ کھڑکنا 'جگنوؤں کا چاندنی میں ہوا پر چمکنا' سکتے میں درو دیوار 'سوئے سنسار' جاگے پاک پروردگار 'چاندنی کہتی ہے کہ آج نکل کے کبھی نہ نکلوں گی۔ یہ حال دیکھ کر حیران ہو گئی۔" ۳۸

سبز پری کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔ امانت نے اس سفر کے منظر نامہ میں بہت محنت کی ہے۔ خصوصاً اس نے جس نوعیت کی جزئیات پیش کی ہیں ان سے واقعی طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ جیسے سبز پری آسمان پر اڑتے اڑتے بہت نیچے زمین کے مناظر تسلسل کے ساتھ دیکھتی جا رہی ہے۔ شہزادے تک پہنچنے سے قبل امانت نے محل اور محل کی خوابیدہ زندگی کا جیتا جاگتا بھرپور نقشہ کھینچا ہے۔ چوں کہ رات کا وقت ہے اس لیے ہر شے نیند، سکوت اور سکون کی حالت میں دکھائی دیتی ہے۔ دیکھیے سبز پری اب زمین پر کیا دیکھ رہی ہے:

"آگے جو بڑھی 'تو وہ سفید چاندنی کا فرش پایا کہ چشم انصاف نے چاند کی چاندنی کو داغ لگایا۔ یہی جی چاہتا ہے کہ ہاتھ پانوں پھیلا کے سو رہے۔ ایک طرف کیا دیکھتی ہے کہ چاندی کی صراحیاں اور کوری کوری جھجھکیاں سفید مہین بھیکے ہوئے کپڑے سے لپٹی ہوئیں 'ٹھنڈے پانی سے بھری ہوئیں' چھوٹے چھوٹے سیودانوں پر دھری ہوئی ہیں۔ قریب اس کے چوکی پر لوٹا 'لٹیا' تھالی جوڑ چاندی کا دھرا ہوا ہے۔ ایک گھاس بلوری الماس تراش اس میں لگا ہوا رکھا ہے۔

آگے بڑھی 'تو کیا دیکھا کہ فرش کے کنارے پر پلٹری ایک چاندی کی پتھی ہوئی ہے 'محمودی کی چادر کھینچی ہوئی ہے۔ پلٹری کے آگے ایک سفید قالچہ لگا ہوا ہے 'تکے بدستور رکھے ہوئے ہیں۔ پلنگ کے پاس ایک نازنین خواص سفید جوڑا پہنے ہوئے چاندی کا پاندان کھول کر پان لگا رہی ہے۔ نیند جو آئی تو ایک ہاتھ میں پان رہا 'ایک ہاتھ میں چمچی رہی۔ ٹھنڈی ہوا کے جھونکے سے ایسی بے ہوش ہو گئی کہ پٹی پر سر رکھ کر سو گئی۔ یہ دیکھ کے پلنگ پر جو پاؤں رکھا تو ہک دک ہو گئی۔ دیکھا کہ ایک شہزادہ چاند سے نور میں زیادہ 'تیرہ چودہ برس کا سن 'عروج حسن کے دن' اس طرح متوالا نیند میں سو رہا ہے کہ گردن تکے سے گری ہوئی ہے 'پھلی بازو کی پھری ہوئی ہے۔ پان دہن نازک میں چپے ہوئے ہیں۔ ہار شانے کے تلے دبے ہوئے ہیں۔ پھولوں کی ہر رگ رخسار نازک میں گڑی ہوئی ہے 'لٹ زلف عنبرین کی چہرے پر پڑی ہوئی ہے۔ ایک ہاتھ سینے پر ایک ہاتھ گھٹنے کے نیچے رکھے بے خبر سو رہا ہے کہ

فلک اس کی انوکھی نیند کے انداز پر نثار ہو رہا ہے 'بقول شاعر
کیا پھیل پھیل سوتے ہیں عاشق کا ڈر نہیں بارہ برس کا سن ہے ابھی کچھ خبر نہیں

دو خاصیں باری دار نیاں شہزادے کی صحبت کا مزہ چکھے ہوئے 'ساق بلورین پر ہاتھ
رکھے ہوئے 'ڈر دل سے نکالے ہوئے 'سر گھٹنوں میں ڈالے ہوئے 'سور ہی ہیں 'گویا دولت
بیدار ہاتھ سے کھور ہی ہیں۔' ۳۹

بے خبر سوئے ہوئے ناز نہیں شہزادے کے حسن سے سبز پری گھائل ہو جاتی ہے اور آسمان سے اتر کر
اسے پیار کرتی ہے۔ حیرت ہے کہ نیند میں مخمور شہزادے کو پتہ تک نہیں چلتا:
"یہ حال دیکھ کر سبز پری کو تاب نہ رہی۔ بے تاب ہو کر شہزادے کے منہ پر منہ
رکھ دیا۔ چہرہ صاف کا جلوہ دیکھ کر نشہ عشق کا چڑھا۔ آسمان کی طرف مخاطب ہو کر یہ شعر
امانت کا پڑھا:

فلک یہ تو ہی بتا دے کہ حسن و خوبی میں زیادہ تر ہے ترا چاند یا ہمارا چاند
یہ کہہ کے شہزادے کے دونوں رخسارے دست نازک سے دبا کر 'ہونٹوں کو سنا کر' بوسہ
لب و دندان کا لیا اور خوب گلے لپٹایا۔ جب شہزادہ نیند میں کسمایا تو اس نے زمر کا چھلا
اپنے ہاتھ سے اتار کر آہستہ سے شہزادے کی انگلی میں پہنایا اور الگ ہٹ کر یہ شعر حسن کا
سنایا:

کرم مجھ پہ رکھو سدا میری جاں میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشان
یہ کہہ کے سر سے پانوں تک شہزادے کی بلائیں لے کے 'خدا کی پناہ میں دے کے' ہونٹ
دانٹوں میں دبائے ہوئے 'عشق کا تیر کھائے ہوئے' صبح ہونے کے ڈر سے خیال عتاب راجہ
اندر سے 'تخت پر بیٹھ کر اکھاڑے کی طرف روانہ ہوئی۔' ۴۰

سبز پری اندر کی محفل میں پہنچ کر ناچتی ہے اور اندر ناچ دیکھتے دیکھتے سو جاتا ہے۔ اس لمحے وہ کالے دیو کو
کہتی ہے کہ اختر نگر سے اس کے محبوب شہزادے کو اٹھا لا۔ شہزادے کو دیو اٹھا لاتا ہے۔ وہ پرستان دیکھ کر پریشان
ہو جاتا ہے۔

ایک رات ضد کر کے گلفام اندر کی سجاد کیٹنے کے لیے جاتا ہے۔ قریبی پیڑوں میں چھپ بیٹھتا ہے۔ سبز
پری رقص کرتی ہے۔ اتفاق سے لال دیو کی نظر گلفام پر جا پڑتی ہے 'وہ پکڑا جاتا ہے اور رو برو اندر کے پیش کیا جاتا ہے۔
سزا کے طور پر شہزادے کو کوہ قاف کے ایک کنوئیں میں بند کرنے کا حکم ملتا ہے۔ سبز پری کو اندر یہ سزا دیتا ہے کہ
آدمی سے دوستی کے باعث اس کے پر نوج لیے جائیں 'یوں وہ پری کے مقام سے گر جاتی ہے۔
یہاں سے قہے میں ایک نئی دل چسپی پیدا ہوتی ہے۔ سبز پری کا ضمیر اس گناہ کا شکار ہے کہ شہزادہ گلفام

اس کی وجہ سے ہمیشہ کے لیے کنوئیں میں پھینک دیا گیا ہے۔ اس لیے وہ اسے تلاش کرنے کا عزم کرتی ہے۔ درحقیقت وہ شہزادے کی جدائی اور محبت کے باعث مہم جوئی پر نکلتی ہے۔ پری ایک جوگن کاروپ دھارتی ہے۔ ہجر و فراق کے گیت گاتی ہے۔ راجہ اندر کو کالے دیو کی معرفت یہ خبر ملتی ہے کہ پرستان کی دنیا میں ایک جوگن گاتی پھرتی ہے۔ اندر کی دعوت پر سبز پری اس کی سجا میں نغمہ سرا ہوتی ہے۔ راجہ بے حد خوش ہو کر اسے انعام و اکرام سے نوازنا چاہتا ہے لیکن پری اس انعام کو چھوڑ کر یہ وعدہ لیتی ہے کہ جو کچھ پری طلب کرے گی، اندر وہ عنایت کرے گا۔ پری شہزادہ گلغام کے لیے درخواست کرتی ہے۔ راجہ پر سبز پری کا مجید کھل جاتا ہے مگر اندر گلغام کو کنوئیں سے منگوا کر سبز پری کو عطا کر دیتا ہے۔ آخر میں اس تقریب وصل پر پریوں کا قص مسرت ہوتا ہے۔

”اندر سجا“ کے قصہ کا سرسری طور پر جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ امانت نے اپنے عہد کی قریبی داستانوں سے ”اندر سجا“ کے قصے کا ڈھانچہ کھڑا کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے لکھی جانے والی تمام داستانوں میں پائے جانے والے قصے اس عہد کے مشترکہ تصنیفی تجربے کی پیداوار نظر آتے ہیں۔ داستان نگار پہلے سے موجود قصوں کی مختلف کڑیوں کا انتخاب کرتے ہیں اور ان کو مرتب کر کے حسب منشا ایک نئی داستان کا ڈول ڈال دیتے ہیں۔ ”باغ و بہار“، ”فسانہ عجائب“، ”سحر البیان“ اور ”گلزار نسیم“ جیسی مشہور داستانوں اور مثنویوں کے قصے اسی طور پر مرتب کیے گئے ہیں۔ اس طرح بہ نظر غائر اگر اس دور کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ ہمارے داستانی ادب کا آخری زمانہ جو مغلوں کے دور آخر سے تعلق رکھتا ہے طبع زاد قصوں کا دور نہیں ہے۔ اس عہد کے داستان نگاروں میں طبع زاد عنصر بہت کم تھا۔ وہ متقدمین کی لکھی ہوئی مقبول داستانوں سے اخذ و استفادہ ہی پر انحصار کرتے تھے چنانچہ امانت کی ”اندر سجا“ بھی اسی قبیل کی ایک چیز ہے اس کے ماخذوں میں ”سحر البیان“ اور ”گلزار نسیم“ خصوصاً قابل ذکر ہیں۔^{۳۱}

امانت کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ جوانی کے زمانے میں بعض امراض بارودہ کے سبب سے ان کی زبان بند ہو گئی تھی۔^{۳۲} ۱۸۴۴ء-۱۲۶۰ھ میں جب وہ زیارت کے لیے عراق گئے تو ایک روز حضرت امام حسین کے روئے پر دعا مانگتے ہوئے ان کی زبان جو تقریباً دس برس سے بند تھی خود بہ خود کھل گئی۔ وہ باتیں کرنے لگے مگر زبان میں لکنت ہمیشہ کے لیے باقی رہی۔^{۳۳} یہ اسی لکنت کا اثر تھا کہ ہندوستان واپس پہنچ کر وہ مجلسی زندگی سے کنارہ کش ہو گئے اور ان کا بیشتر وقت خانہ نشینی میں بسر ہونے لگا، جس سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا رہتا تھا۔ خانہ نشینی کی اس تنہائی اور امانت کی ذہنی حالت کو دیکھ کر ان کے ایک دوست حاجی مرزا عابد علی نے یہ مشورہ دیا کہ بے کار گھر میں بیٹھے بیٹھے گھبراتا عیث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر نظم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہو۔^{۳۴} چنانچہ امانت نے راجہ اندر کے پرستان کی دیو مالا کو قصے کی بنیاد بنایا اور اس میں سبز پری اور اختر نگر کے شہزادے کے رومانس کو شامل کر کے ایک دل چسپ پلاٹ تیار کر لیا چوں کہ یہ جلسہ رہس کے طور پر تیار کرنا تھا اس لیے اس میں نغمہ و موسیقی پر سب سے زیادہ توجہ صرف کی۔ بسنت، ہولی، ٹھمری، داؤرا اور غزلیں وغیرہ موقع محل کے مطابق سجادہ گئیں اور یوں ”اندر سجا“ تیار ہو گئی۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ جو شخص خود لکنت کا مریض تھا اور خانہ نشین تھا اس نے سب سے زیادہ توجہ گائیگی کی طرف دی۔ اس نے لکنت کے باعث پیدا ہونے والے المیہ کو دور کرنے کے لیے نغمہ سرائی کو اپنے تخلیقی فن کا بڑا ذریعہ بنایا اور یوں اپنے کرب کو دور کیا۔ خانہ نشینی میں زندگی بسر کرنے والے شاعر نے ”اندر سبھا“ کو مجلسی زندگی کے لیے نظم کیا۔ گھر کی تنہائی کی جگہ اس نے مجلسی زندگی کا فنی پیرایہ تشکیل کیا اور یوں لکنت کے الم کو ”اندر سبھا“ کی پر نشاط فضا نے سرور کیا۔

”اندر سبھا“ لکھنؤ میں لکھی گئی اور یہی وہ زمین تھی جہاں کوئی دیومالائی قصہ بہتر طور پر تشکیل پذیر ہو سکتا تھا۔ اودھ کا دیومالائی ماحول اس قصے کی تخلیق کے لیے بڑا معاون ثابت ہوا۔ قصے کی بنیاد راجہ اندر کے اکھاڑے پہ رکھی گئی تھی جو عیش و نشاط کے لیے علامتی حیثیت رکھتا تھا مگر ۱۸۵۱ء کے آس پاس لکھنؤ کا دربار اور امرا و خواص کے محلات اپنی ذات میں خود بھی اندر کے اکھاڑے سے کم نہیں تھے۔ اندر کی دیومالائی پریوں کا اودھ کی سر زمین پر گہرا اثر تھا۔ اس دیومالا سے عشق کا ایک نتیجہ تو یہ نکلا تھا کہ واجد علی شاہ نے اپنے خاص جلسوں میں شرکت کرنے والی خوب رود و شیراؤں کو کارچوبی کے پر لگوا دیے تھے۔ واجد علی شاہ کا عشرت کدہ ”پری خانہ“ کہلاتا تھا جس میں ہندوستان بھر کی خوب صورت عورتوں کو جمع کیا گیا تھا۔ ان عورتوں کو باقاعدہ طور پر موسیقی کی تعلیم دی جاتی تھی اور انہیں پریوں کے نام سے پکارا جاتا تھا جیسے دل ربا پری، سلیمان پری، شہنشاہ پری، معشوق پری اور حضرت پری وغیرہ۔ واجد علی شاہ کی تصنیف ”محل خانہ شاہی“ ان پریوں کے ناموں سے بھری پڑی ہے۔^{۴۵} جس زمانے میں امانت نے ”اندر سبھا“ لکھی اس دور میں لکھنؤ کے اندر واجد علی شاہ کے مرتب کردہ رہسوں کی بہت دھوم تھی۔ رادھا اور کنہیا کے پیار پر مشتمل پہلا رہس ۱۸۴۳ء میں کھیلا گیا تھا۔ اس رہس کو مسعود حسن رضوی ادیب نے اردو کا پہلا ڈرامہ قرار دیا ہے۔ بعد ازاں اس قسم کے رہسوں کا سلسلہ جاری رہا۔ بخود لکھنوی نے واجد علی شاہ کے ایسے ہی ایک رہس کی تصویر یوں کھینچی ہے:

”شاہی محفل میں شریک ہونے والے سب لوگ بادشاہ کے حکم سے حضرت باغ میں جمع ہوئے۔ رہس کے طائفے آنے لگے۔ ان میں سلطان رہس کی شان سب سے زیادہ تھی۔ اس کے ساتھ زرق برق وردیاں پہنے ہوئے خوش رو مسلح جوانوں کا ایک دستہ بھی تھا۔ رہس کی پریاں چہروں پر بھبھوت لگائے، جو گئیں بنی ہوئی باغ میں داخل ہوئیں۔ وہاں بادشاہ کو نہ پا کر پریشان ہو گئیں اور ان کو ڈھونڈتی پھریں۔ ایک ایک سے پوچھتی تھیں کہ ہمارا جان عالم ہمارا کنہیا کہاں ہے جب کہیں پتا نہ چلا تو ان کی بے قراری بڑھنے لگی اور اس اضطراب کے عالم میں وہ بادشاہ کی یہ غزل گانے لگیں:

الہی! سب کون سا ہو گیا	کہ یوں ماہ پیکر خفا ہو گیا
یہاں تک کیا یار کا انتظار	کہ عجب اب مرا حوصلہ ہو گیا
یہ ادنیٰ ہے نیرنگی چربخ دوں	وفا دار بھی بے وفا ہو گیا

ڈبویا مجھے بحر اندہ میں مرا دل ہی قاتل مرا ہو گیا
 کسی طرح اب دل بہلتا نہیں یہ حیران ہوں مجھ کو کیا ہو گیا
 چھپایا جو اختر سے منہ آپ نے
 قصور اس سے کیا آپ کا ہو گیا

ایک طرف پریاں اپنے کنھیا کو 'جوگنیں اپنے جوگی کو ڈھونڈ رہی تھیں' دوسری
 طرف خدام شاہی اپنے سلطان عالم کی زیارت کے لیے اور بادشاہ کے چیلے اپنے گرد کے
 درشن کے لیے بے چین ہو رہے تھے کہ یکایک حضرت جوگی کے بھیس میں نمودار ہوئے:
 خوش آئند ایسا تھا حضرت کا جوگ کہ تھا حسن یوسف کو جس سے بروگ
 کرامت یہ رکھتا تھا جوگی نئی ہر اک خانہ دل تھا اس کی منڈھی

زلفوں کی لٹیں کھلی ہوئی، چہرے پر سچے موتیوں کی راکھ کا بھبھوت، گلے میں
 موتیوں کا مالا اور لال ڈوروں کی سیلی 'سر پر سلطان بند کانون میں ہیرے کی بجلیاں' بدن میں
 شخربتی جوڑا:

جب اس طرح حضرت نمایاں ہوئے دعا دی ہر اک خادم خاص نے
 زمانے میں بابا بھلا ہو ترا سلامت رہے تو جہاں میں سدا
 خدا ہفت کشور کا راجا کرے تو خوش خوش جہاں میں براجا کرے
 سدا مہریاں حق تعالیٰ رہے ہمیشہ ترا بول بالا رہے

جوگنیں جو اپنے کنھیا کو ہر طرف ڈھونڈتی پھرتی تھیں 'اب سمٹ کر جوگی جی کے
 گرد جمع ہو گئیں اور "چرنجیو رہے جان عالم" اور "جان عالم کی ہے" کے نعرے لگا کر خوشی کے
 مارے ناچنے لگے۔ "رادھے رادھے" کی دھوم مچ گئی۔ اسی طرح گاتی ناچتی وہ سب
 جوگی جی کے ساتھ چلیں۔ یکایک جوگی جی پھر غائب ہو گئے اور جوگنیں ان کو ہر طرف
 ڈھونڈنے لگیں:

کوئی جوگن آپس میں کہنے لگی "میں جگیا کے کارن دوانی بھی"

"یہ جگیا جو درشن کو ترسات ہے جیا مورا بیاکل بھیوجات ہے"

کبھی کہتی تھی یوں کوئی لالہ قام "ڈگر چچ بھکت ہوں میں رام رام"

اتنے میں خبر ملی کہ جوگی جی شہنشاہ منزل میں رونق افروز ہیں۔ یہ سنتے ہی جوگنوں کا پرا ادر چل کھڑا ہوا لیکن وہاں پہنچ کر کیا دیکھتی ہیں کہ اور سب تو حاضر ہیں مگر جوگی جی نہیں ہیں۔ اب ان کی بے قراری اور بڑھ گئی۔ وہ ایک ایک سے اپنے جوگی کا پتا پوچھ رہی تھیں اور لوگ ان کو تسلی دے رہے تھے کہ اتنے میں حضرت سلطان عالم محفل میں داخل ہوئے۔ سلامی کی شکلیں چلنے لگیں۔ ان کو دیکھ کر جوگنیں اپنا غم بھول گئیں اور خوشی کے عالم میں ناچنے لگیں:

ہوا اور ہی بزم عشرت کا ڈھنگ	ہر اک سمت ہونے لگا ناچ رنگ
وہ چھائی ہوئی بوستاں پر گھٹا	وہ کم کم ترخ وہ شندی ہوا
وہ بادل میں برقی تپاں کی چمک	وہ کالی گھٹائیں نمایاں دھنک

اس موقع پر بادشاہ نے بھی کوئی چیز گائی:

وہ حضرت کا گانا عجب حسن کا	وہ آواز پیاری وہ لے کا مزا
جو گلشن میں حضرت ہوئے نغمہ زن	گی وجد کرنے عروسی چمن

امانت کو "اندر سبھا" کی تحریک 'واجد علی شاہ کے رمسوں سے حاصل ہوئی تھی۔ "شرح اندر سبھا" میں امانت نے شاہی رمسوں کی بہت صاف اور واضح تصویر بنائی ہے۔ یوں لگتا ہے وہ ان سے بہت متاثر تھا۔ یہ رمس اپنے دور میں داستانی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ دربار اودھ کے پری خانے کی شہرت اور اندر کی دیومالا کی سحر انگیزی سے متاثر ہو کر لکھنؤ کے شاعر امانت کے ذہن میں راجہ اندر کے اکھاڑے سے وابستہ ایک قصہ کا تصور پیدا ہوا تھا۔ اس نے اودھ کے رمس اور ٹونگی کے اسلوب سے استفادہ کر کے "اندر سبھا" کو ایک نئی صورت میں لکھا۔

"اندر سبھا" میں گیتوں 'غزلوں' 'نصیریوں' 'داوروں' اور ہولی کا ماحول ان ہی ایام کی یاد دلاتا ہے جب اودھ کی سر زمین پر واجد علی شاہ کی حکومت تھی اور لکھنؤ کے پورے ماحول پر عیش و نشاط طاری تھا۔ ہندوستان بھر میں لکھنؤ ہی وہ عشرت کدہ تھا جہاں اندر کا اکھاڑا سبایا جاسکتا تھا۔ دلی کے اندر فکر و خیال اور صوفیانہ تصورات اور افکار تو موجود تھے مگر راجہ اندر کے اکھاڑے کو جانے کے لیے دیومالائی تصورات کی بنیاد نہ تھی اور نہ ہی لکھنؤ جیسی عشرت گاہ موجود تھی جہاں رقص و موسیقی کو دربار میں وقار حاصل تھا۔ وہ شے جسے دلی میں عیش و نشاط سے منسوب کیا جاتا تھا۔ لکھنؤ کے دربار میں فن لطیف کے برتر مقام پر فائز تھی۔ لکھنؤ کے معیارات دلی سے مختلف ہو چکے تھے یہاں تک کہ لکھنؤ کی تہذیب میں جنس کو خلوت آرائی کی چیز سمجھ لیا گیا تھا۔ طوائفیں مجلس زندگی کی تہذیب اور جذباتی ارتقا کا استعارہ سمجھی جاتی تھیں۔

امانت نے "اندر سبھا" کے صفحات پر راجہ اندر کی جو دیومالائی تصویر دکھائی ہے اس میں اندر کی حکومت

آسمانوں پر دکھائی گئی ہے۔ وہ راجہ جسے کوئی فکر نہ تھا سلطنت کا نہ اسباب سلطنت کا، وہ ہر قسم کے فکر و غم سے آزاد رہ کر آسمانوں پہ داد عیش دے رہا تھا جہاں اس کے زیر تسلط پریاں باری باری حاضر ہو کر مجرا بجالاتی تھیں۔ دیو مالا کا یہ راجہ اندر تو عیش پرستی کا محض استعارہ تھا اس کی حقیقت اساطیری تھی مگر امانت کے دور میں اودھ کے اکھاڑے میں ایک اندر موجود تھا جو دیو مالائی تھا نہ استعاراتی..... حقیقی اندر 'جو واجدہ علی شاہ کی شکل میں اپنی پریوں کے ساتھ محبوب عیش تھا۔ سلطنت اور اکین سلطنت اور عوام سے بے پروا 'نتائج کی فکر کے بغیر دربار لکھنؤ کے عشرت کدے کی رونق بڑھا رہا تھا۔

امانت کی "اندر سبھا" کے ذریعے لکھنؤ کے متخیلہ نے اندر کے اکھاڑے کی صورت میں عیش و نشاط کے لیے آسمانوں پر جگہ ڈھونڈی تھی۔ زمین اور اس کے آشوب سے دور..... جہاں کمپنی تھی نہ ریڈیڈنٹ تھا اور نہ آنے والے آشوب کی کوئی آہٹ یا سایا تھا۔ زمین سے فراریت اختیار کر کے لکھنؤ کے متخیلہ نے آسمانوں پر آخری پناہ گاہ تلاش کی تھی، مگر "اندر سبھا" کی تصنیف کے دو برس بعد ہی یہ آسمان ٹوٹ کے زمین پر گرنے والا تھا۔

"اندر سبھا" کی تخلیق ہوا میں نہیں ہوئی۔ "اندر سبھا" کے زمانہ تخلیق کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ یہ زمانہ اندر سبھا جیسی تخلیق کے لیے انتہائی سازگار اور محرک تھا۔ "اندر سبھا" کی تخلیق کے لیے جس تہذیبی ماحول اور ادبی فضا کی ضرورت ہو سکتی تھی وہ امانت کے دور میں بہ درجہ کمال موجود تھی۔ امانت کا کارنامہ اس تہذیبی ماحول سے حاصل ہونے والی تحریک اور اس دور کی عشقیہ سائیکی سے ایک نیا نقش تخلیق کرنا تھا۔

یہ بات امانت کے اپنے بیان سے ثابت ہوتی ہے کہ وہ واضح طور پر واجد علی شاہ کے رہسوں سے متاثر تھا۔ ۱۸۵۶ء سے واجد علی شاہ کے رہس یا جلے لکھنؤ کے تہذیبی حافظے کی زینت بن چکے تھے اسی سال الحاق اودھ کے بعد واجد علی شاہ کو کلکتہ میں بھیج دیا گیا، پھر اگلے سال ۱۸۵۷ء کا ہنگامی دور آیا جہاں سب کچھ الٹ پلٹ ہو گیا۔ واجد علی شاہ کے فنی نمونے تیزی سے پس منظر میں چلے گئے اور پھر آخر کار ان رہسوں کا مقام حافظے کی کتاب کے کسی حاشیہ میں پہنچ گیا۔ مگر امانت کی "اندر سبھا" منظر عام پر رہی۔

امانت نے "شرح اندر سبھا" میں واجد علی شاہ کے رہسوں کے بارے میں جو رائے دی ہے اسے ہم یہاں درج کرتے ہیں۔ اس تفصیلی بیان سے یہ واضح ہوتا ہے کہ "اندر سبھا" کی مجموعی ساخت پہ اس دور کے کیا کیا اثرات مرتب ہوئے تھے:

"صل علی کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا، بلکہ قاف نے قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔ سب حسین حسن میں شہرہ آفاق ہیں، پری زاد جن کی دید کے مشتاق ہیں۔ طائفہ حسینان تعصب سے بری ہے جو دلبر ہے وہ حیدری ہے۔ پریاں بن بن کر محفل میں آتی ہیں، حضرت کی چیزیں گاتی ہیں، رقص کا انداز دکھاتی ہیں، زہرہ کو وجد میں لاتی ہیں۔ پریاں قاف سے ہوا پر آکر ان کے حسن کا دم بھرتی ہیں، حوریں غرفوں سے سر نکال کر واہ واہ کرتی ہیں۔

پریوں کا عجب انداز ہے کہ ادا کو جن پر ناز ہے۔ جواہر نگار سب کے پر ہیں۔ مرصع چوٹیاں بالائے سر ہیں۔ رنگ سیم تنوں کے گرمی صحبت سے کندن کے مانند دکتے ہیں۔ افشاں کے ستارے ناچ کی تھل بل میں تاروں سے وہ چند چمکتے ہیں۔ جڑاؤ بالیاں پریوں کے کانوں میں جواہر کی کان ہیں۔ بالیاں قربان ہیں۔ بندے یا قوت کے کان کی لو سے انگر کے مانند روشن ہیں۔ بجلیاں ہیرے کی چمک چمک کر برق جہندہ پر چشمک زن ہیں۔ حلقہ سونے کا زلف کے بالوں میں تلوار کے مانند کستا ہے۔ موتیوں کے جھالوں سے ابر گیسو میں نور کا مینہ برستا ہے۔ گلے میں ہر ایک کے وہ جڑاؤ طوق ہے جس کو ماہ نو پر فوق ہے ہیروں میں طوق کے وہ نور کا عالم ہے کہ جن کی چمک دیکھ کر جگنو کا دھک دھکی میں دم ہے۔ بازوؤں پر سونے کے جڑاؤ جو شن ہیں۔ نور تن نور تن سے سات ستاروں کے مانند روشن ہیں۔ ہاتھوں میں کنگن ہیں اور وہ ہیرے کے کڑے ہیں جنہیں دیکھ کر جو زرگردل کے کڑے ہیں بے ہوش پڑے ہیں یہ کیونکر کہیے کہ ان کے بوجھ سے حسینوں کے نازک پہنچے رقص میں لچک جاتے ہیں۔ مگر چہرے ان کڑوں کے اپنا حسن دکھا کر مچھلی کی طرح ساعدوں کو تڑپاتے ہیں۔ کنگن اور کڑوں کے بیچ میں وہ جڑاؤ نوگریاں ہیں جن کی بوٹ دیکھ کر دس تڑپتے ہیں نوگریاں ہیں۔

پوشاک میں پریوں کی وہ تیاری ہے کہ ستاروں پر رشک سے رات بھاری ہے۔ بیل گوکھرو چنگی کرن کی وہ بوچھاڑ ہے کہ نازنیوں کو پوشاک کا بوجھ سنبھالنا دشوار ہے۔ چمکی کا ستارہ چمکتا ہے کندنی مال روشنی میں دمکتا ہے۔ سلمے کا کھپاؤ ستاروں کی بھرتی ہے زرد دوزی پر نگاہ نہیں کام کرتی ہے۔ زہرہ جبین جب رقص میں چلتے پھرتے ہیں سیروں ستارے چاندنی پر گرتے ہیں۔ ایسی محفل دیکھی نہ سنی ہے گویا فرش نے بھی افشاں چنی ہے۔

حسینوں کا ناچ توڑوں کا تار سونے چاندی کے گھنگھر وؤں کی جھنکار پریوں کا ہاتھ سے ہاتھ ملا کر ہالہ مہتاب کی صورت بنا کر گلدستے لیے ہوئے ناچنا عجب لطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشم فلک کو بھول جاتا ہے۔

سرخ دوپٹہ بھاری محفل میں تلتا ہے شفق کا جواب بنتا ہے جس میں سے نور چھٹتا ہے۔ زہرہ خصال مشتری جمال کس پھرتی سے ناچ ناچ کر اس کے تلے سے نکل جاتے ہیں گویا کہ برج آتش سے ستارے چمک چمک کر باہر آتے ہیں۔ طبلے کی تھاپ فلک میں ساتی ہے۔ سارنگیوں کی آواز زمین کو ہلاتی ہے۔ جوڑی کی صدا ناچ کے تال پر دانت کڑکراتی ہے۔ مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے۔ میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔ سازوں کی آواز ناچ سے مل کر دل توڑے لیتی ہے۔ کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی ہے۔ خدا اس ہنگامہ رہس مبارک کو زیر قدم

سلطان عالم بہادر خلد اللہ ملکہ کے مع ارکان دولت بقیامت سلامت باکرامت رکھے۔“ ۴۷

حضرت کا رہس تو سیاسی زوال کے بعد سلامت نہ رہ سکا مگر امانت کا کھیل چل نکلا، پورے ہندوستان پر مختصرے زمانے میں چھا گیا۔

ہندوستان میں مسلمانوں کی تہذیب و ثقافت اور تمدن کے منابع وسط ایشیا اور ایران رہے ہیں۔ ان تہذیبی منابع سے صدیوں تک ہندی مسلمانوں کی تہذیبی زندگی کے سرچشمے سیراب ہوتے رہے تھے اور مندرجہ بالا خطوں کی تخلیقی قوت سے یہاں کے ادب و فن متاثر ہوتے رہے تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہندوستان کے تخلیقی ذہن مقامی تہذیب کے رنگوں سے متاثر نہ ہوتے تھے۔ فارسی میں امیر خسرو اور اردو میں نظیر اکبر آبادی کی شاعری مقامی رنگوں سے محبت کا اظہار کرتی ہے۔ ان شاعروں کے فن کی جڑیں گہرے طور پر ہندوستان ہی کی زمین میں پیوست تھیں، جوں کہ مقامی شعرا نے اردو فارسی میں بنیادی اور مرکزی اہمیت اظہار بیان کے لیے فارسی اصناف سخن کو دی تھی اس طرح سے جب انہوں نے غزل یا مثنوی کا پیرایہ اختیار کیا تو ان اصناف کے تہذیبی پیرائے اور طرز احساس کے وہ سانچے بھی ان اصناف کے ساتھ ہی اردو میں منتقل ہو گئے تھے۔ لہذا کئی صدیوں تک شمالی ہند اور دکن، وسط ایشیائی اور ایرانی تہذیب کے ان سرچشموں سے تخلیقی توانائی حاصل کرتے رہے۔ اٹھارہویں صدی میں مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد جب فارسی ادب زوال کا شکار ہوا تو اس کی جگہ اردو ادب نے لے لی اور فارسی زبان کے کلاسیکی تصورات اردو میں منتقل ہو گئے۔ اردو ادب تسلسل کے ساتھ فارسی ماخذوں سے رجوع کرتا رہا مگر اٹھارہویں صدی کے خاتمے سے انیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے خود وسط ایشیا اور ایران کے تخلیقی منابع خشک ہو چکے تھے۔ اردو ادب کے لیے اب ہندوستان کی سرزمین سے ہی تخلیقی قوت حاصل ہوتی تھی۔ نظیر اکبر آبادی اسی تخلیقی قوت کی ایک شکل تھی۔ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے کہ اس دور کی ہند ایرانی تہذیب کے پاس اب کوئی ایسا اعلیٰ آدرش نہ رہ گیا تھا جو مستقبل کے لیے نئی توانائی کا امین ہو سکے۔ اس لیے اس تہذیب نے کھٹک، ٹھمری کا نیاروپ، رہس اور ”اندر سجا“ سے طاقت حاصل کی۔ ۴۸ ”اندر سجا“ زمانہ تصنیف، ۱۸۵۴ء کے آس پاس ہندوستان کا تخلیقی ذہن تیزی کے ساتھ اپنے آپ کو مقامی وجود سے ہم آہنگ کر رہا تھا۔ اودھ کی سرزمین پہ واجد علی شاہ کے رہس اور امانت کی ”اندر سجا“ اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ڈرامہ جو اردو ادب کی روایت نہ تھا اب اپنا وجود تشکیل کرنے لگا تھا۔ اودھ کی سرزمین کی جڑوں سے ٹوٹنے کی روایت رہس کی روایت ڈرامے کی ابتدائی شکل و صورت بنانے میں معاون ہو رہی تھی۔ ”اندر سجا“ کی تخلیق کے پس منظر میں یہ ملی جلی مرکب صورت حال کام کر رہی تھی۔

”اندر سجا“ لکھنؤ کی مجلس تہذیب کے ابھار کی ایک تخلیقی صورت تھی۔ شجاع الدولہ کے دور سے واجد علی شاہ کے دور تک پیدا ہونے والی لکھنؤ کی عشقیہ سائیکس ”اندر سجا“ کی صورت اختیار کرتی ہے۔ حسن رنگ، خوش بو، نغمہ و موسیقی اور رقص کی روایات ”اندر سجا“ میں مجتمع ہو جاتی ہیں۔ ان میں ہند ایرانی تہذیب کے امتزاجی رویے اور پیکر متحرک نظر آتے ہیں۔ ”اندر سجا“ میں نغمہ و موسیقی کے عناصر مقامی روایت پر قائم ہیں اور زمین سے گہرے طور پر مربوط ہیں۔ بسنت، ہولی، سادون، گیت، ٹھمری اور داورا ہندی تہذیب کے رنگوں کی نمائندگی کرتے

ہیں۔ غزل اور مثنوی کی اصناف ایرانی تہذیب کی نمائندہ ہیں۔ ان سب عناصر کے مجموعی رنگ سے ”اندر سبھا“ ہند ایرانی طرز احکاس کی امتزاجی شکل پیش کرتی ہے۔

امانت کے بارے میں ایک بات خصوصاً توجہ طلب ہے کہ وہ غزل سے زیادہ واسوخت کا شاعر ہے۔ ”اندر سبھا“ سے قبل اس کی شہرت کا سبب اس کی واسوخت ہی تھی۔ واسوخت میں عاشق کے راز و نیاز، شکوہ و شکایت، محبوب کا سراپا، وصل کے مزے اور اس سے ملنے والی جنسی لذات کا ذکر شاعر بہت مزے لے لے کر کرتے ہیں۔ غزل میں سنجیدگی، متانت، تہذیب اور رکھ رکھاؤ ہوتا ہے جب کہ واسوخت کی ثقافت بالکل مختلف ہے۔ واسوخت کی ثقافت کا عاشق کسی روحانی عشق کا قائل نہیں، وہ کسی خیالی دنیا کے محبوب سے پیار نہیں کرتا۔ واسوخت کا محبوب تو جیتا جاگتا جنسی مرقع ہوتا ہے اور عاشق اس کی جنسیت پہ فدا رہتا ہے۔ امانت واسوخت کی اسی ثقافت کا شاعر تھا۔ اس لیے ”اندر سبھا“ کی غزل پر واسوخت کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ وہی شکوہ و شکایت کا سلسلہ ہے۔ محبوب کے جنسی سراپا کی حساسیت ہے اور کھل کھیلنے کی آزاد فضا ہے۔

”اندر سبھا“ جن تماشاویوں کے لیے لکھی گئی تھی ان کا تعلق خواص سے زیادہ عوام سے تھا۔ وہ غزل کی سنجیدگی، اشاریت، سوز و گداز اور داخلی دنیا کے تجربات سے بھلا کیا محظوظ ہو سکتے تھے اور پھر لکھنؤ کی شعری فضا دلی سے مختلف ہو چکی تھی۔ عیش و عشرت کے اسباب کی کثرت، نغمہ و موسیقی کی بے پناہ مقبولیت، روپے پیسے کی فراوانی اور حسن کے نظاروں کی افراط نے زندگی کو عیش و نشاط کے مترادف سمجھ لیا تھا۔ لکھنؤ میں جرأت اور امانت کی شاعری اسی نشاطیہ ثقافت کا تجربہ پیش کرتی ہے۔

لکھنؤ میں ذوق یا غالب کو کون پسند کرتا؟ کس کے پاس وقت تھا کہ وہ ذوق کی بے روح سادہ شاعری کا مطالعہ کرتا یا غالب کی تخلیقی دنیا کے اعماق میں اترتا..... یہاں جرأت، انشا، رنگین اور امانت جیسے شعرا ہی کا سکھ چل سکتا تھا جو لکھنؤ کے خوش مزاج اور خوش خیال لوگوں کے لیے خوش طبعی کا سامان مہیا کر سکتے تھے جو عشق و محبت کی بلند خیالی سطحوں سے نیچے اتر کر زمینی عشق کی بات کرتے تھے اور اس عشق کی جنسیت سے لوگوں کو محظوظ کرنے کے ہنر سے واقف تھے۔

امانت نے ”اندر سبھا“ میں زمینی تجربے ہی کی بات کی ہے۔ اس میں عشق بھی ہے اور حسن بھی۔ امانت اندر سبھا کی شرح میں خود کہتا ہے کہ اس کے ”دل میں در پردہ عشق کی آگ تھی، طبیعت کو حسن سے لاگ تھی۔“^{۳۹} لیکن اس عشق کی سطح وہی ہے جو عہد و اجداد علی شاہ کے پری خانہ یا ”محل خانہ شاہی“ کی تھی۔ جہاں آئے دن خوب رو و شیرازوں کو حسن کی لاگ کے نشے میں جنسی اشتہاؤں کے حصول کے لیے آباد کیا جاتا تھا۔ دراصل لکھنؤ میں غزل کا اساطیری عشق تھا ہی کہاں بدنی طرب کی ایک خواہش تھی جس کی مستی سے محل خانہ شاہی، امرا کی حویلیاں اور عام گلیاں سرشار تھیں۔ امانت بھی ان ہی گلیوں کا رہنے والا شاعر تھا۔ اس کی شاعری پر لکھنؤ کی جنسی ثقافت چھائی ہوئی تھی اور جب وہ ”اندر سبھا“ لکھنے بیٹھا تو اس پر ”محل خانہ شاہی“ ہی کی ثقافت غالب آئی۔

انشا، جرأت اور رنگین کی روایت سے شاعری کا جو سلسلہ چلا تھا اس کے مضامین میں لکھنؤ کی جنسی ثقافت

نے فردغ پایا تھا۔ زمینی عشق نے جنم لیا تھا اور جسم ایک غیر مرئی شے نہ رہا تھا وہ شعرا کے حسیاتی تجربے اور جبلتوں کے اظہار کا ذریعہ بن گیا تھا۔ دلی کی غزل میں نظر نہ آنے والی عورت اب لکھنو کی غزل میں واضح طور پر نظر آنے لگی تھی۔ اس کے حسن کا اظہار اب تاثرات پر مشتمل نہ رہا تھا۔ لکھنو کے شاعر نے پہلے پہل عورت کو خوب صورت لمبوسات میں دیکھا اور بعد ازاں اس تجربے سے اکتا کر اس کا لمبوس بھی اتار دیا اور متعلقات پرستی (Fetishism) کی رومیں بہتے ہوئے اس کے عریاں سراپا کو شعری اظہار کا لازمی حصہ بنا دیا۔ محبوب کے بدنی اعضا کی تحسین میں امانت کے ہاں جنسی حساسیت کے تجربے ابھر کر جرأت کے رنگ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ امانت کی واسوخت میں ابھرنے والی عورت کی انگلیاں مسکی ہوئی ہے، صبح و شام اس کے بند کھلے رہتے ہیں اور اس کے جو بن پر آئے ہوئے پستان کی لطافت لا جواب ہے۔ واسوخت میں جلوہ گر ہونے والی اس عورت سے ملیے:

بینہ وہ سینہ کہ دیکھے تو تڑپ جائے بشر
ایسے سینے نہیں دیکھے ہیں کسی نے سن بھر
ابھرے ابھرے ہیں وہ پستان غضب جو بن پر
سر اٹھایا ہے مگر حسن و صفا نے یکر

قد و پستان نے تماشے مجھے دکھائے ہیں

شجر طور نے دو نور کے پھل پائے ہیں

بحر تن میں نہیں پستان کی لطافت کا جواب
کیوں نہ مچھلی کی طرح طبع رواں ہو بیتاب
فکر میں ڈوب کے مضمون یہ ملا ہے نایاب
حسن معشوق کے دریا میں مگر دو ہیں حباب

اور بات اس سے نہیں بڑھ کے کہی جاتی ہے

اس کے پستان پہ یہ پھمتی مری کیا چھاتی ہے

پہنچے زانو کی صفا کو نہ پری کا رخسار
پھیلے دل ہاتھ سے گر حور یہ دیکھے اسرار
سر کے پاجامہ جو ان رانوں سے وقت رفتار
زانو پٹا کرے حسرت سے سدا عاشق زار

مثل مہتاب لگے منہ پہ ہوائی چھٹنے

وہ چھپا لیوے جو رانیں تو لگے دم کھٹنے

اس کی محرم سے ہو محرم تو عجب ہووے بہار

گھاٹ کی باڑھ سے سینہ خاطر افکار

پان بنگلے کی کٹوری کا نظر آئے جو یار
پھٹ پڑے تجھ پہ غم و رنج و الم کی دیوار
صفِ مڑگاں کے رخ انگیا کی کرن سے مڑ جائیں
دیکھے چیزیا تو ترے ہاتھوں کے طوطے اڑ جائیں

کان بیلے کی نہ کلیوں سے بھرے رہتے تھے
پھول چپا کے کب انگیا میں دھرے رہتے تھے
مسکی انگیا کا خیال اس کو کسی آن نہیں
چاک کرتی کا گریباں ہے تو کچھ دھیان نہیں

پردہ داری سے نہ محرم تھی طبیعت اصلا
بند انگیا کے کھلے رہتے تھے ہر صبح و ساء

”اندر سبھا“ کے اوراق پر جو عورت موجود ہے۔ وہ داسوخت کے کلچر کی عورت ہے۔ یہی وہ عورت تھی جو انیسویں صدی کے نصف اول میں لکھنؤ کی تہذیب میں ایک استعارہ بن گئی تھی۔ اسی تہذیبی استعارے کو نقادوں نے مبتذل بھی کہا اور بازاری بھی۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ یہ عورت خیالی نہیں تھی ایک سماجی حقیقت کے طور پر سماج میں موجود تھی اور اس سماج کی نفسانی شاد کامیوں کا سامان بنی ہوئی تھی۔ امانت کی ”اندر سبھا“ میں یہ ہی عورت ایک غزل کے اشعار میں اس طرح سے ظاہر ہوتی ہے:

رفار کے چلن سے غضب دل لبھا لیے	چھوٹے سے سن میں یار بڑے تم ہو چالے
بوسہ جو مانگا چشم کا کیا قہر ہو گیا	مجھ پر نہ عین بزم میں آنکھیں نکالے
جانے نہ دوں گا آپ کو سننے کا کچھ نہیں	باتیں بنا کے وصل کا وعدہ نہ ٹالے
دریا پہ ہم کنار جو ہووے وہ بحر حسن	خوش ہو کے ہر حباب کی ٹوپی اچھالے
درگزر میں ملاپ سے بچے کہاں کا پیار	پھیلا کے پاؤں ہاتھ گلے میں نہ ڈالے
اک بوسے پر یہ گالیاں اللہ کی پناہ	کچھ میں بھی اب کہوں گا نہیں منہ سنبھالے
نظارہ روے صاف کا منظور ہے ہمیں	دکھلا کے زلف کو نہ بلا سر کی ٹالے
عاشق کو زہر غیر کو مصری کی ہو ڈلی	اس طرح کی نہ بات زباں سے نکالے
بے پردہ تم کو کرنے لگے بزم میں رقیب	دامن چھڑا کے منہ کو گریباں میں ڈالے
نامحرموں کی آنکھ نہ انگیا پہ جا پڑے	سینہ کھلا ہوا ہے دوپٹا سنبھالے
خوش چشم سب جہاں کے امانت ہیں بے وفا	جی چاہتا ہے آنکھ کسی پر نہ ڈالے

”اندر سبھا“ میں غزلوں کے ساتھ ٹھمریاں، دادرے، ساون، ہولی اور گیت وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ غزلیں اور ٹھمریاں وغیرہ لکھنے والا ایک ہی شخص تھا مگر اس نے واضح طور پر دو مختلف طرز احساس

اختیار کیے ہیں۔ غزلوں میں وہ پر قنصع نظر آتا ہے۔ اس کا عشق داخلی جذبے کی آنچ، درد مندی، شیفگی اور خلوص سے خالی نظر آتا ہے جب کہ ٹھمری، ہولی یا سادوں وغیرہ میں اس کے شعری تجربے میں عشق کی نہ مٹنے والی پیاس، راز و نیاز کی صداقت اور پیار کا خلوص تڑپا دینے والا ہے۔

مسئلہ یہ تھا کہ لکھنؤ کے تہذیب و تمدن کی بنیاد کسی داخلی فکری نظام پر نہ تھی۔ تخلیقی سطح پر اس تہذیب کے پاس داخلی حرکت کے لیے کوئی استعارہ بھی موجود نہ تھا۔ اس لیے باطنی سطح پر اس تہذیب کے اندر خلا ہی خلا تھا۔ اس باطنی خلا کے مداوا کے لیے تہذیب کے خارجی پہلوؤں پر بے حد توجہ صرف کی جاتی تھی۔ یہ اسی توجہ کا نتیجہ تھا کہ پوری زندگی پر قنصع کا غلبہ اور تکلف کے آداب مسلط ہو گئے تھے۔ معاشرہ سادگی اور خلوص جیسی چیزوں سے محروم ہوتا گیا تھا۔ امانت کے ہاں نمودار ہونے والی رعایت لفظی اور دیگر صنعتوں کے استعمال کو ایک خاص تہذیبی عمل نے پیدا کیا تھا۔ یہ تجربات امانت اور اس سے قبل کے دور میں مشترکہ تخلیقی تجربے کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ امانت لکھنؤ کے اسی طرز احساس کا شاعر ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کی غزل عشق و عاشقی میں شوخی، بانگین، سراپا نگاری اور تلذذ کا استعارہ بن جاتی ہے۔ مگر جب وہ غزل کے بعد ٹھمری یا ہولی کی طرف لوٹتا ہے تو ایرانی تہذیب کی جگہ برج کی تہذیب میں سفر کرنے لگتا ہے اور اب ایک دم اس کا طرز احساس اس سرزمین کی دیومالائی محبتوں کا اظہار کرنے لگتا ہے۔ اس محبت کی سادگی اس کی قائم رہنے والی آنچ، انتظار اور وصل کی گھڑیاں اور قلبی تئناؤں کا امنڈنا ہوا جھوم اسے سرور کر دیتا ہے۔ وہ قنصع اور شوخی کو چھوڑ کر برج کے طرز احساس کی دیومالائی محبت میں ڈوب جاتا ہے جہاں محبت ایک باطنی تجربے کا نام تھا۔ یہ محبوب کو چاہے جانے کی سحر انگیز کیفیت تھی جس میں پیار کی مسرت کبھی بھی کم نہیں ہوتی۔ پیار کی سدا بہار کیفیت چھائی رہتی ہے۔

برج کی تہذیب نے امانت کو دیومالائی کرداروں، رسوم اور جذبوں سے آشنا کیا تھا۔ برج کی تہذیب کی سادگی، محبت کے خلوص اور احساسِ وفا نے اس کو زمینی تجربے کی مسرتوں سے سرشار کیا تھا۔ اس خطے میں پیار پہلے عورت کی طرف سے جاتا ہے۔ اس کا دل تڑپتا ہے اور وہ اپنے موہن کو پیار کے لیے آمادہ کرتی ہے:

راجہ جی کرو مو سے بٹیاں رے دل تربت دن رتیاں رے

سدھ لاگ رہی توری آٹھ پہر تن من کی نہیں موہے کھاک کھمر

سدھ لاگ رہی

کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے میں

انترہ

یار کی چھاؤں نجر نہیں آدت ڈھونڈھت ہوں سنسار رے میں

کہاں پاؤں

کارے کروں، کت ہیرن جاؤں سوچت ہوں بار بار رے میں

کہاں پاؤں

پنے میں دلدار کو پا کے چوٹ پر بھنار رے میں

کہاں پاؤں

پیا کارن استاد کے جا کے ہوئی یوں گلے کا بار رے میں

کہاں پاؤں کہاں یاد رے میں

ہنر پر جب اپنے محبوب شہزادے کو کنوئیں کی قید سے نجات دلوانے کے لیے انگ بھجوت رہا کے
جو گن بنتی ہے اور اس کی تلاش میں نکلتی ہے تو وہ بھیر دیں کی دھن میں ٹھمری گاتی ہے۔ جو گن بننے کی لوک روایت
سفر 'تلاش یار' مصائب 'دکھ درد اور ہجر کی صعوبتوں سے گزرتی ہوئی وہ تلاش جاری رکھتی ہے۔ اس مقام پر امانت کو
برج کی لوک روایت مسخر کرتی ہے اور وہ مقامی روایت میں ایک خوب صورت ٹھمری کہتا ہے:

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

انگ بھجوت جو گن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

جی جادوت ہے ڈگر نہیں آوت ہم محلوں کی پلیاں رے

لٹ چھٹکا کے بھیس بنا کے دیں بدلیں نکلیاں رے

انگ بھجوت جو گن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

سیں سبیں گیو پاؤں مجلس گیو دھوپ میں بن بن جلیاں رے

تن کھلا گیو مکھ مرجھا گیو جیسے گلاب کی کلیاں رے

انگ بھجوت جو گن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

جگ دسمن ہے راہ کٹھن ہے بلائیں کیوں کر ٹلیاں رے

جاتے کہو استاد سے گیاں انکھیاں لوگ بدلیاں رے

انگ بھجوت جو گن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

”اندر سجا“ میں ’ہولی‘ کے گیتوں میں شام اور رادھا کار وانس جاگتا ہے۔

ع شام مو سے کھیلو نہ ہو ری

ان گیتوں کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا یہ کہنا ہے کہ ایسے گیتوں میں ملن کارنگ ابھرا ہے۔ گویا یہ گیت عورت کے جادو کو سامنے لاتے ہیں۔ ان گیتوں کی عورت مرد کی توجہ کو اپنے انگ انگ پر مرکوز کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان گیتوں میں ہولی کے تہوار پر رنگ گرانے کی روایت بھی ملتی ہے۔ بھگینے کے اس عمل سے عورت کے بدن کے نقوش ابھر کر مرد کے سامنے آ جاتے ہیں اور یوں امانت نے اپنے ان گیتوں میں عورت کے جادو کو بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔^{۵۱}

وہ کھیل جو ۱۲۷۰ھ / ۱۸۵۳ء کی ایک رات کو لکھنؤ میں کھیلا گیا تھا اس نے اردو ڈرامے کی دنیا پہ گہرا اثر مرتب کیا۔ اپنے دیومالائی قصے، رقص، موسیقی اور گیتوں کی دل نشینی کے باعث اندر سبھا کی شہرت اور مقبولیت میں تیزی سے اضافہ ہوا تھا۔ امانت کا نام کامیابی کی دلیل بن گیا تھا۔ ”اندر سبھا“ کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اسی انداز پر کئی اور سبھائیں بھی مرتب ہوئیں۔^{۵۲} وقتی طور پر کامیاب بھی رہیں مگر ان میں سے کوئی بھی سبھا، ”اندر سبھا“ کا مقابلہ نہ کر سکی۔

”اندر سبھا“ وہ چیز ہے جو ڈیڑھ سو برس بیتنے کے باوجود اردو ادب کے قاری کے حافظے میں پوری طرح محفوظ ہے۔ ”اندر سبھا“ اپنے عہد کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی دستاویز تھی۔ اس کے اثرات اردو ڈرامے کی مابعد تاریخ میں مسلسل دیکھے جاسکتے ہیں۔ رقص، موسیقی اور گیتوں کی جو روایت ”اندر سبھا“ سے قائم ہوئی تھی وہ بعد ازاں پارسی تھیٹر کے عروج اور زوال کے زمانے میں بہ دستور موجود رہی۔ اس روایت کا اثر اتنا گہرا تھا کہ ہم اردو تھیٹر کے آخری بڑے ڈرامہ نگار آغا حشر کے ڈراموں تک میں بھی اس روایت کے اثرات کا جائزہ لے سکتے ہیں۔

”اندر سبھا“ اپنے زمانہ تصنیف ۱۸۵۳ء کے فوراً بعد ایک داستانی (Legendary) حیثیت اختیار کرتی گئی تھی۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس نے اردو ڈرامے کو وراثت میں کیا دیا؟ اور اس کی روایت کے اثرات کہاں کہاں تک پہنچے۔ اس مسئلے پر ہم پروفیسر وقار عظیم کے ایک بیان کے حوالے سے اس بحث کو ختم کرتے ہیں:

”ہمارے ڈرامے کا سارا ادبی اور فنی تخیل اندر سبھا سے ماخوذ ہے اور اپنے ابتدائی دور میں ہمارے ڈرامے کی ساری روایت اندر سبھا کی دی ہوئی روایتوں پر قائم ہے..... فن کو بنیادی طور پر دل چسپی، تفریح اور نشاط طبع کا وسیلہ بنانے کا غالب رجحان..... اپنے بھائی والے دور میں ہمارا ڈرامہ ان خصوصیات کا حامل ہے لیکن ان ساری خصوصیات میں رقص و سرود کی حیثیت ایک محور کی سی ہے۔ جس کے گرد باقی ساری چیزیں گردش لگاتی ہیں۔“^{۵۳}

حوالے

- ۱۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲) جلد چہارم، ۸۰
- ۲۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کا شمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۵۶

- ۳- مذکورہ حوالہ
- ۴- آزاد، آب حیات، تعلیقات ۵۵۷
- ۵- مذکورہ حوالہ
- ۶- آزاد، آب حیات ۳۵۶
- ۷- سید حسن، چند تحقیقی مقالے (پنڈ: کتاب خانہ بانگی پور، ۱۹۷۶ء) ۳۴
- ۸- آزاد، آب حیات، ۳۵۷
- ۹- خلیل الرحمن اعظمی، 'مقدمہ کلام آتش' (علی گڑھ: انجیو کیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء) ۱۲۲
- ۱۰- رجب علی بیگ سرور، 'فسانہ عبرت' مسعود حسن رضوی ادیب، مرتب: (لکھنؤ: کتاب گھر، ۱۹۵۷ء) ۶۸
- ۱۱- سید حسن، تحقیقی مقالے ۱۹
- ۱۲- آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۲۱
- ۱۳- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۹۱
- ۱۴- مذکورہ حوالہ، ۱۸۵
- ۱۵- عبدالسلام ندوی، مقالات عبدالسلام (اعظم گڑھ: دارالمصنفین) ۳۲۱-۳۲۰
- ۱۶- ڈاکٹر انصار اللہ نظر، 'ملاذات'، اردو، (۱۹۸۳ء) ۳۸
- ۱۷- حبیبہ الحسن، 'تاریخ' تجزیہ و نقد (لکھنؤ: اردو پبلشرز، ۱۹۷۵ء)
- ۱۸- عبدالسلام ندوی، مقالات، ۳۲۱
- ۱۹- مذکورہ حوالہ، ۳۲۲
- ۲۰- رشید حسن خان، 'انتخاب کلام تاریخ' (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء) کو یکھیے 'اصلاح زبان اور تاریخ' ۷۰
- ۲۱- ڈاکٹر مصطفیٰ حسین نظامی، نوایان ادوہ اور برٹش ایسٹ انڈیا کمپنی- سیاسی رشتے (بریلی: مصطفیٰ حسین، ۱۹۹۵ء)
- ۲۲۸-۲۲۹
- ۲۲- چکبست، مضامین چکبست (الہ آباد: انڈین پریس، ۱۹۵۵ء) ۳
- ۲۳- ڈاکٹر نور الحسن نقوی، کلیات معصومی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۳ء) جلد ششم، ۲۸
- ۲۴- 'گلزار نسیم' کے ماخذوں کے لیے ان مصادر سے رجوع کیجئے۔ 'گلزار نسیم' مرتبہ رشید حسن خاں کا مقدمہ، اردو مثنوی شمالی ہند میں 'ڈاکٹر میاں چند'، 'اردو کی بہترین مثنویاں' ڈاکٹر فرمان فتح پوری، 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔
- ۲۵- اختر احسن 'گلزار نسیم'، 'داستان درد داستان' ڈاکٹر سہیل احمد، مرتب: (لاہور: توسین، ۱۹۸۷ء) ۱۶۳-۱۶۹
- ۲۶- عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقا (علی گڑھ: انجیو کیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء) ۱۹
- ۲۷- مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی سٹیج (لکھنؤ: کتاب گھر، ۱۹۵۷ء) ۱۹
- ۲۸- چکبست، مضامین، ۱۰
- ۲۹- آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۲۱
- ۳۰- ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو کی بہترین مثنویاں (لاہور: نذیر سنز، ۱۹۹۳ء) ۱۱۷
- ۳۱- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۲۳
- ۳۲- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.195
- ۳۳- سروری، مثنوی، ۱۲۶
- ۳۴- پروفیسر جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء) ۱۳۹

- ۳۵- احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (لاہور: مکتبہ خلیل، ۱۹۸۹ء) ۱۰۴
- ۳۶- مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی سٹیج (لکھنؤ: کتاب مگر، ۱۹۵۷ء) ۵۱
- ۳۷- ڈاکٹر اسلم قریشی، برصغیر کا ڈرامہ (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء) ۳۹۲
- ۳۸- مسعود حسن رضوی، عوامی سٹیج، ۱۷۱
- ۳۹- مذکورہ حوالہ ۱۷۲-۱۷۳
- ۴۰- مذکورہ حوالہ ۱۷۳
- ۴۱- "اندر سجا" کے قصبے کے ماخذوں کے لیے دیکھیے مسعود حسن رضوی، لکھنؤ کا عوامی سٹیج، کتاب مگر، لکھنؤ ۱۹۵۷ء، ڈاکٹر ممتاز مشکوری، اندر سجا، مکتبہ خیابان ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء، ڈاکٹر اسلم قریشی، برصغیر کا ڈرامہ، محمد شاہد حسین، اندر سجا کی روایت، فیض آباد، ۱۹۸۴ء، ابراہیم یوسف، اندر سجا اور اندر سجا نہیں، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۸۰ء۔
- ۴۲- لکھنؤ کا عوامی سٹیج، ۹
- ۴۳- مذکورہ حوالہ، ۱۰
- ۴۴- شرح اندر سجا، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی سٹیج، ۱۶۷
- ۴۵- واجد علی شاہ کے "پری خانہ" کی تفصیل کے لیے دیکھیے عمل خانہ شاہی فدا علی حقیر، مترجم، وی پی درمیر اور ان پریس، لکھنؤ، ۱۹۱۴ء
- ۴۶- مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی سٹیج (کتاب مگر، لکھنؤ، ۱۹۵۷ء) ۷۶-۷۸
- ۴۷- لکھنؤ کا عوامی سٹیج، ۱۶۲-۱۶۳
- ۴۸- ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۱۳۱-۱۳۰
- ۴۹- مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی سٹیج، ۱۶۵
- ۵۰- قیوم نظر، مرتب: واسوخت (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء) ۳۴
- ۵۱- ڈاکٹر وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء) ۱۸۵-۱۸۴
- ۵۲- "اندر سجا" کی طرز پر لکھی گئی سجاؤں کی تفصیل کے لیے دیکھیے، مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی سٹیج، ابراہیم یوسف، اندر سجا اور اندر سجا نہیں۔
- ۵۳- پروفیسر وقار عظیم، اندر سجا (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۵۷ء) ۸-۹

کمپنی کی عمل داری، سیاسی حکمت عملی اور

مغلوں کے علا متی اقتدار کا خاتمہ

(۱۸۵۷ء-۱۸۰۳ء)

انیسویں صدی کے نصف اول میں دلی کے دبستان میں جو ادب و شعر تخلیق ہوا اس کا بالواسطہ طور پر تعلق ان سیاسی و تہذیبی عوامل سے تھا جو ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک دلی کے سیاسی افق پر کار فرما نظر آتے ہیں۔ شاعر، نقیر، غالب، ذوق، مومن، ظفر اور دیگر شعرا کے تخلیقی کارناموں پر اس دور کے عوامل کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ یہ دور تھا جب دلی برطانوی عمل داری کے باعث پرسکون ہو چکی تھی اور یہاں کی تہذیبی و ادبی بساط پر تخلیقی عمل کا ایک بڑا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ عالموں، فاضلوں، فن کاروں اور صناعتوں کی ایک بڑی جماعت بھی اپنے کمالات کا مظاہرہ دکھانے میں مصروف تھی۔ ایک طرف دلی کے پرامن منظر نامہ میں ادب و فن کا یہ بازار پوری توانائی سے سرگرم کار تھا اور دوسری طرف دلی کی اس تہذیبی، ادبی اور علمی بساط کے عقب میں پچاس برس سے زائد مدت تک ایک سیاسی ڈرامہ بھی کھیلا جاتا رہا تھا۔ دلی کے آخری تین شہنشاہ اور کمپنی کے افسران اعلیٰ اس ڈرامہ کے اہم کردار تھے۔ ان صفحات میں ہم اس بھولے بسرے دور کے کرداروں کو تاریخ کے اندھیروں میں تلاش کر کے اس دور کو سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ جس کے عقب سے ہندوستانی ذہن ایک طویل مدت تک شدید نفسیاتی کش مکش سے گزرا اور بالآخر اسی پس منظر سے ۱۸۵۷ء کا انقلاب طلوع ہوا۔ بادشاہ، کمپنی اور ہندوستانی عوام کی ذہنی کشاکش کی اس تاریخ کو سمجھنے کے لیے ہمیں ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک پیش آنے والے اہم سیاسی واقعات اور معاہدوں کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

۱۸۰۳ء میں جب کمپنی نے مرہٹہ اقتدار کا خاتمہ کر کے دلی پر اپنی عمل داری قائم کی تو اس کے ساتھ ہی دلی ریڈیو نیسی کا قیام عمل میں آیا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کمپنی ہر قدم بہت سوچ سمجھ کر اٹھا رہی تھی۔ اس دور میں کلکتہ کے حکام شاہ عالم ثانی کو ہر طرح سے مطمئن کرنے کی کوششوں میں مصروف تھے۔ اس حکمت عملی کا پس منظر یہ تھا کہ انیسویں صدی کے آغاز میں شمالی ہند کی سیاست کا رخ کمپنی کے خلاف جا رہا تھا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب دلی میں دولت راؤ سندھیا اور فرانسیسی جنرل پیرن (Perron) کا متحدہ محاذ کمپنی کے خلاف قائم ہو چکا تھا۔ کمپنی بڑھتے ہوئے فرانسیسی اثرات سے بے حد خائف تھی۔ ولزلی فیصلہ کر چکا تھا کہ شاہ عالم کو فرانسیسی گرفت سے بچانے کے لیے ہر ممکن کوشش کرے گا۔ ولزلی کو یہ بھی معلوم ہو گیا تھا کہ اگر پیرن کے اثرات پر قابو نہ پایا گیا تو شہنشاہ فرانسیسی اختیار میں جاسکتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ شمالی ہند پر قبضہ کا برطانوی خواب ادھورا رہ جائے گا۔ اسی کشمکش میں لارڈ لیک کو ستمبر ۱۸۰۳ء میں مرہٹہ طاقت کو اکھاڑنے اور فرانسیسی اختیار کے خواب کو ختم کرنے کے لیے دلی بھیجا گیا۔ ان نازک حالات کے منظر نامہ میں فتح دہلی سے پہلے ہی ولزلی نے دلی کے حالات کو کمپنی کے حق میں استوار کرنے کے لیے ایک منصوبہ کے تحت شاہ عالم ثانی کو ایک خفیہ مراسلہ لارڈ لیک کے ذریعے ریڈیڈنٹ کے ایجنٹ حسن رضا خاں تک شہنشاہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے بھجوایا تھا جس میں کلکتہ سرکار کی طرف سے شہنشاہ کی عزت و تعظیم ہر طرح سے بجالانے کی یقین دہانی کرائی گئی تھی اور شاہی خاندان کی ضروریات کے لیے کافی مراعات فراہم کرنے کا وعدہ کیا گیا تھا۔

فتح دہلی ۱۸۰۳ء کے بعد اور ریڈیڈنٹ کے قیام کے ساتھ ہی دلی کے شہنشاہ اور ریڈیڈنٹ کے درمیان اقتدار اعلیٰ کی کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ نصف صدی سے زیادہ کی یہ داستان سیاسی کشمکش کے مختلف قصبے سناتی ہے جس میں سیاسی مصلحت بنی کے بے شمار مقامات ملتے ہیں۔ اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ رکھنے والا شہنشاہ جو ہر قسم کی طاقت سے محروم ہو چکا تھا اپنے اقتدار اعلیٰ کو تسلیم کروانے پر بہ ضد تھا اور کمپنی جو اقتدار کے مظاہر پر قابض تھی خود اپنے اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ کرتی تھی۔ یہ ایک طویل کشمکش تھی جو دلی کے لال قلعے اور کلکتہ کے درمیان جاری رہتی تھی۔ اس کشمکش میں ایک کردار ہندوستانی عوام کا بھی تھا۔ جو ہندوستان میں مقامی اقتدار اعلیٰ کی علامت لال قلعہ کو سمجھتے تھے جب کہ کمپنی اس کو ہر قیمت پر ختم کرنے کے درپے تھی مگر کمپنی یہ بات جانتی تھی کہ اس علامت کو ہٹانا آسان نہ تھا چنانچہ کمپنی کو نہایت ہی مصلحت پسندی کے ساتھ آہستہ آہستہ چلنا پڑا اور وہ قدم بہ قدم اس علامت کی تہ تیغ کے لیے کوشاں رہی۔ ریڈیڈنٹ اور شہنشاہ کے درمیان یہ تاریخی کشمکش اس دور کی دل چسپ کہانی سناتی ہے۔ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کے واقعات کو ٹھیک طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں ریڈیڈنٹ کے کردار کا جائزہ لینا چاہیے کیوں کہ ریڈیڈنٹ ہی وہ کردار ہے کہ جو اس عہد کی تاریخ کے نشیب و فراز پیدا کرنے میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اسی کی ہدایات اور مشوروں سے دلی کے شاہی خاندان کی قسمت کے فیصلے ہوتے تھے۔ آئیے ہم ان مباحث کی سیاسی تفہیم کے لیے ریڈیڈنٹ کے مقام کا جائزہ لیتے ہیں۔

دلی میں ریڈیڈنٹ کا کام صرف شہنشاہ کی ذات ہی سے وابستہ نہ تھا۔ دلی کے ریڈیڈنٹ کی حیثیت سے وہ دلی کے نواحی معاملات کا بھی نگران تھا اور دلی سے دور راجپوتانہ، ملتان، پنجاب اور بہاولپور اور بہاولپور سے بھی آگے کاہل تک کے سیاسی معاملات کی نگرانی اس کے سپرد تھی۔ اسی طرح اعلیٰ سطح پر منظم سراغ رسانی کا محکمہ اور تربیت یافتہ فشیوں کا عملہ موجود تھا۔ اس اعلیٰ ڈھانچے کی بہ دولت ریڈیڈنٹ کسی بھی علاقے یا کسی خاص فرد کے بارے میں حکمت عملی بنانے میں مکمل طور پر تیار رہتا تھا۔

راجپوتانہ اور پنجاب کی ریاستوں کے آنے والے وکیلوں کے منظر سے دلی کی ریڈیڈنسی زمانہ وسطی کے ہندوستانی دربار کا نمونہ پیش کرتی تھی۔ آکٹر لونی (Ochterlony) اور فریزر (Fraser) جیسے ریڈیڈنٹ جو مزاج کے اعتبار سے نیم ایشیائی ہو چکے تھے اپنے درباروں کا طمطراق اور رونق پسند کرتے تھے۔

ریڈیڈنٹ کا تقرر کلکتہ میں کمپنی کا گورنر جنرل کرتا تھا اور ریڈیڈنٹ گورنر جنرل کے سامنے اپنے فرائض کی بجا آوری میں جواب دہ تھا۔ گورنر جنرل اس کی کارکردگی کا نگران تھا۔ کمپنی کی حکمت عملی کے مطابق وہ ریڈیڈنٹ کو موقع بہ موقع ہدایات جاری کرتا تھا۔ گورنر جنرل جب کسی ریاست کے حکم ران کے حقوق آہستہ آہستہ سلب کرنے کا فیصلہ کرتا تھا تو یہ کام تدریجی طور پر ریڈیڈنٹ ہی سرانجام دیتا تھا۔ ریاستوں کے اندر ہر قسم کے سازشی ماحول کو پیدا کرنے کا کام بھی ریڈیڈنٹ ہی کے سپرد تھا اور وہی ان ریاستوں کی حیثیت کم زور کرنے کے بعد کمپنی کے لیے مراعات حاصل کرتا تھا۔ دلی کے ریڈیڈنٹ کو اپنے طور پر بھی فیصلہ کرنے کا اختیار حاصل تھا۔ انیسویں صدی کے نصف اول تک چونکہ دلی اور کلکتہ کے درمیان کئی مہینوں کا فاصلہ حائل تھا اس لیے کلکتہ سے کسی مسئلہ پر ہدایات حاصل کرنے میں لمبی مدت لگ جاتی تھی۔ دریں حالات دلی کا ریڈیڈنٹ کسی مسئلہ پر خود فیصلہ کرتا اور منظوری کے لیے گورنر جنرل کے پاس کلکتہ ارسال کر دیتا تھا جہاں پہ اس کے فیصلوں کی بالعموم توثیق ہو جاتی تھی اور اختلاف کی صورت میں اسے تنبیہ بھی کر دی جاتی تھی۔ ریڈیڈنٹ چونکہ بہت تجربہ کار لوگ ہوتے تھے اور کمپنی کی حکمت عملیوں پر عبور رکھتے تھے اس لیے اختلافات کے مواقع کم کم ہی پیدا ہوتے تھے۔

۱۹ویں صدی کے شمالی ہند میں مرکز سیاست دلی کی ریڈیڈنسی تھی۔ ہندوستان کے مختلف درباروں میں تعینات کیے گئے برطانوی افسر گورنر جنرل اور ریاستوں کے درمیان محض رابطہ کا ایک ذریعہ ہی نہ تھے بلکہ اس سے کہیں زیادہ یہ وہ نمائندہ سفارت کار تھے جو نہ صرف ابتدائی معلومات فراہم کرتے تھے بلکہ حکومت کی حکمت عملی کا نفاذ بھی کرتے تھے۔ یہ ہندوستانی ریاستوں میں جاسوسی کا عمدہ نظام قائم کرتے تھے۔ اس مقصد کے لیے محلات کے اندر جاسوس مقرر کیے جاتے تھے جو روزانہ اپنے اپنے آقاؤں کی سرگرمیوں سے آگاہ کرتے تھے۔ ان جاسوسوں کی نگاہ سے کوئی شے چھپی نہ رہ سکتی تھی۔ حتیٰ کہ شہزادوں کی ذاتی زندگی کے معمولی واقعات بھی۔ ان ہی ذرائع سے کمپنی اپنا اثر برقرار رکھتی تھی اور اپنے مفادات کے خلاف ہونے والی سازشوں کا مقابلہ کرتی تھی اور بقول ٹامس منرو (Thomas Munro) ان ہی اداروں کے ذریعے گورنر جنرل ہندوستان کے ہر دربار میں غائبانہ طور پر موجود رہتا تھا۔

یہ دلی کی ریڈیڈنسی ہی تھی کہ جس کے ذریعے شاہ عالم ثانی سے بہادر شاہ تک کے ادوار میں مغلوں کے بچے کھچے روایتی اور علامتی اقتدار اعلیٰ کے نشانوں کو مٹانے کی کوششیں کی جاتی تھیں۔ تقریباً چوں برس تک دلی کی ریڈیڈنسی نہایت خاموشی سے بادشاہی عظمت کے باقی ماندہ آثار کو تباہ کرنے میں مصروف رہی تھی۔ کلکتہ سرکار نے فتح دلی کے بعد ۱۸۰۳ء میں مغل بادشاہ کی عظمت اور اس کے اقتدار اعلیٰ کی برتری کو ظاہر ا خلوص دل سے قبول کر لیا تھا۔ لارڈ لیک (Lord Lake) مغل شہنشاہ کی عظمت کو سلام کرتے ہوئے عاجزانہ حیثیت سے دربار میں حاضر ہوا

تھا اور شہنشاہ کی طرف سے خطاب شاہی اور خلعت فاخرہ سے نوازا گیا تھا۔ اس ابتدائی دور میں کلکتہ سرکار دلی کے شاہی ادارے کا مکمل طور پر احترام بجالا رہی تھی۔ دلی میں وہ کسی بھی قسم کے اختلافی مسائل کو چھیڑنے کے حق میں نہ تھی چنانچہ ۱۸۰۵ء میں کلکتہ کے گورنر جنرل کی طرف سے ریڈیڈنٹ کو یہ ہدایت کی گئی تھی کہ وہ شہنشاہ کے راستے میں اس کے اقتدار اعلیٰ کی برتری ظاہر کرنے والے کسی بھی ایسے پہلو کی مخالفت اور امتناع سے گریز کریں جو ہر میجسٹی (His Majesty) کے معمولات کا حصہ ہو۔ گورنر جنرل کی خواہش ہے کہ ہر میجسٹی (His Majesty) کو اپنے حقوق و مراعات سے کسی بھی اختلاف کے بغیر محفوظ ہونے دیا جائے۔ گورنر جنرل کی پالیسی سے صاف طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس دور میں کمپنی دلی اور اس کے نواحی علاقوں میں اپنی حیثیت کو مستحکم بنانے میں سرگرمی سے مصروف تھی۔ اس لیے شاہی خاندان کی طرف سے کسی بھی اختلافی مسئلے کے باعث پرامن ماحول کو بگاڑنا نہ چاہتی تھی۔ ۱۸۰۴ء ہی میں جب بلکر نے مرہٹوں کی ایک کثیر فوج کے ساتھ دلی کا محاصرہ کر لیا تھا تو سقوط دلی کا شدید خطرہ پیدا ہو گیا تھا۔ ان حالات میں کمپنی اپنی عسکری حیثیت بنانے میں مصروف تھی اور علاقائی امن و امان اور زرعی محصولات کو باقاعدہ بنانے کے لیے مستعد ہو چکی تھی۔ اسی حوالے سے مغل شہنشاہ کے آداب و حقوق کی بات کو خصوصی اہمیت دی جا رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی یہ مصلحت پسندانہ حکمت عملی تھی اور آئندہ صفحات میں ہم اس بات کا جائزہ لیں گے کہ کمپنی اپنی قوت اور اقتدار کو مستحکم کرنے کے ساتھ ساتھ کس طرح سے اس حکمت عملی سے گریز کا رویہ بتدریج اختیار کرتی جاتی ہے۔ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کا دور اس گریز اور انحراف کی داستان بناتا ہے۔

۱۸۰۳ء میں چوں کہ لارڈ لیک (Lord Lake) نے مرہٹوں کو شکست دے کر دلی پر قبضہ کیا تھا اس لیے کمپنی دلی کو اپنا مفتوحہ علاقہ سمجھتی تھی۔ شاہ عالم بادشاہ کی طاقت الہ آباد سے دلی واپس آنے کے بعد (دسمبر ۱۷۹۷ء) قلعہ تک محدود ہو کر رہ گئی تھی۔ شاہ عالم ثانی نے دسمبر ۱۷۹۷ء سے نومبر ۱۸۰۶ء یعنی اپنے سال وفات تک کا زمانہ قلعہ کے حدود ہی میں بسر کیا۔ اس کے بعد اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ کی سلطنت بھی قلعہ کی چار دیواری ہی کے اندر تک محدود تھی۔ قلعہ سے باہر دلی اور اس کے اطراف کا تمام تر بندوبست کا ذمہ دار ریڈیڈنٹ تھا۔ وہ انتظامیہ، عدلیہ اور مالی معاملات کا نگران تھا۔ دلی کا دفاع بھی اسی کے سپرد تھا۔ اور وہی شہر میں پولیس کے امور کی دیکھ بھال کرتا تھا۔ حقیقت پسندی کی حد تک وہ دلی کا بے تاج بادشاہ سمجھا جاتا تھا مگر اسی بے تاج بادشاہ کے اوپر دلی کے لال قلعہ میں ایک تاج والا بادشاہ بھی رہتا تھا جس کے سامنے یہ بے تاج بادشاہ جھک کر اور آداب بجالا کر بات کرتا تھا اور اس کے فرائض میں یہ بات شامل تھی کہ وہ لال قلعہ کے علامتی بادشاہ کے امور شاہی کی خدمت کرے گا اور اس کے لیے مخصوص شدہ زمینوں کی آمدنی سے حاصل ہونے والا مقررہ سالانہ میزانیہ پیش کرے گا۔ یہ ایک دل چسپ حقیقت تھی کہ لال قلعہ کا بادشاہ دلی کے تخت کا جائز اور موروثی بادشاہ سمجھا جاتا تھا جب کہ ریڈیڈنٹ جو دلی کی حقیقی طاقت کا مالک تھا بادشاہ کے سامنے اس کی رعایا تصور کیا جاتا تھا۔ دلی ریڈیڈنسی میں ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک حقیقی اور علامتی کرداروں کے درمیان یہ تضاد قائم رہا بلکہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کا اصل مدعا یہ تھا کہ اس تضاد کو قائم

کرنے والے ادارے یعنی ریڈیڈنٹ اور کمپنی کو ختم کر کے دلی کا تخت اس کے موروثی وارث کے سپرد کر دیا جائے۔ ۱۸۵۷ء وہ نقطہ زمانہ ہے جہاں پہنچ کر ہندوستانی عوام کا پیانہ صبر لبریز ہو گیا تھا اور اس نے طاقت کے ذریعے مذکورہ تضاد کو ختم کر کے اقتدار اعلیٰ لال قلعہ کو پیش کر دیا تھا۔

ریڈیڈنٹ اور بادشاہ کے درمیان تعلقات میں جو متضاد صورت حال نظر آتی ہے اس میں ریڈیڈنٹ ایک اداکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ وہ شخص تھا جو بادشاہ کے حضور بگے سر، بگے پاؤں حاضر ہوتا تھا۔ جھک کر آداب بجالاتا تھا اور عجز کے ساتھ آداب بجالا کر نذر پیش کرتا تھا۔ یہ دربار شاہی میں اس کے سفارتی کردار کا ایک حصہ تھا۔ جسے ہر قیمت پر بجالانے کے لیے اسے کلکتہ سے ہدایات جاری ہوتی رہتی تھیں۔ وہ شہنشاہ کے مقام و مرتبہ کے کھوکھلے پن سے لاکھ اختلاف رکھتا تھا چاہے دربار کے آداب اسے بالکل مصنوعی اور غیر حقیقی ہی کیوں نہ محسوس ہوتے وہ ان آداب کو بجالانے کے لیے پابند تھا۔ اس لیے یہ کہا جاتا ہے کہ ریڈیڈنٹ اس بات کو بہ خوبی طور پر سمجھتے تھے کہ ہندوستانی درباروں کے آداب اور رسوم کی بجا آوری میں ان کی حیثیت اداکاروں کی سی ہے۔ چنانچہ جب یہ اداکار دربار شاہی سے نکل کر ریڈیڈنٹ میں پہنچتے تھے تو ان کا کردار بالکل تبدیل ہو جاتا تھا۔ ان کی اداکاری ختم ہو جاتی تھی۔ دلی کار ریڈیڈنٹ اپنے دفتر میں خود کو شمالی ہند کا سب سے طاقتور فرد تصور کرتا تھا۔ وہ اپنی کرسی پر بیٹھ کے لال قلعہ کی ہر حرکت پر کڑی نظر رکھتا تھا۔ دلی کا شہنشاہ اس کے سامنے مجبور محض نظر آتا تھا۔

شہنشاہ کو اپنے داخلی معاملات کی تنظیم کے لیے بھی ریڈیڈنٹ سے اجازت لینے کی ضرورت تھی۔ وہ ریڈیڈنٹ کے اجازت نامہ کے بغیر سیر و تفریح کے لیے بھی قلعہ سے باہر نہ جاسکتا تھا۔ شاہی خاندان کے افراد شہنشاہ سے اجازت کے باوجود مکہ مکرمہ یا دوسرے مقامات کی طرف سفر کرنے کے بھی مجاز نہ تھے۔ شاہی خاندان کے معاملات پر کمپنی اس حد تک حاوی ہو چکی تھی کہ اس نے شاہ عالم کے بعد بادشاہوں کے صوابدیدی حقوق بھی غصب کر لیے تھے چنانچہ اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ثانی اپنے جانشین مقرر کرنے کا اختیار بھی نہ رکھتے تھے۔ یہ کام کلکتہ سرکار کرتی تھی۔ اکبر شاہ اور بہادر شاہ نے اپنی بیگمات کے اصرار پر جن شہزادیوں کو نامزد کرنا چاہا تھا ان کی نامزدگی کو ریڈیڈنٹ اور کلکتہ میں گورنر جنرل نے رد کر دیا تھا۔ اکبر شاہ نے بہادر شاہ ثانی کی جانشینی کو روکنے کے لیے بہت کوشش کی تھی، حتیٰ کہ اس نے بہادر شاہ پر یہ سنگین الزام لگانے کی کوشش بھی کی تھی کہ اس نے عہد شاہ عالم میں اس کی ایک بیوی کو بدکاری کے لیے بہکایا تھا۔ اکبر شاہ نے اپنے دوسرے بیٹے کو جو بہادر شاہ کو رد کیے جانے کی صورت میں جانشین ہو سکتا تھا، ناجائز اولاد قرار دیا تھا۔ اس اتہام کے باوجود جانشین کا فیصلہ ریڈیڈنٹ اور گورنر جنرل کی رائے سے ہوا تھا۔ اکبر شاہ کے مطالبات قبول نہ کیے گئے تھے (شہنشاہ کے محل کے ذاتی ملازم کئی بار ریڈیڈنٹ کی مداخلت سے ہر طرف کیے گئے تھے اور ان کی بدسلوکی پر احتجاج کیا گیا تھا)

بہادر شاہ ظفر تک آتے آتے دربار شاہی سے باہر شہنشاہ کے ادب و آداب کی پابندی برطانوی افسروں کے لیے ضروری نہ رہ گئی تھی۔ ۱۱ اکتوبر ۱۸۴۵ء کو بہادر شاہ ظفر کے حضور میں معظم الدولہ بہادر (ٹامس سٹکاف) کی ایک عرضی کا حوالہ ملا ہے جس میں یہ کہا گیا تھا:

”راج پورہ کی چھاؤنی کے افسروں سے ہمیں معلوم ہوا ہے کہ جب بادشاہ سلامت کی سواری درگاہ قطب صاحب کی طرف جا رہی تھی تو کپتان سالاک صاحب بھی کہیں اس راستے سے گزر رہے تھے۔ شاہی چوہداروں اور سپاہیوں نے زبردستی ان کو گھوڑے سے اتار دیا اور پیادہ کر کے کہا کہ شاہی آداب ملحوظ رکھو اور سلام و محراب بجالاؤ۔ انہوں نے ہر چند کہا کہ جب سے اس صاحب بہادر کا مقدمہ ہوا ہے، صدر دفتر سے فیصلہ ہو گیا ہے کہ انگریزوں کو اٹائے راہ میں توہین آمیز طریقے کے ساتھ بادشاہ سلامت کی تعظیم و تکریم کے لیے مجبور کرنا نہایت نازیبا ہے کیونکہ اس سے بادشاہ سلامت کی کسر شان ہوتی ہے مگر کسی نے ایک نہ سنی۔ ایسے لوگوں کو سزا دینی چاہیے کہ پھر کبھی اس قسم کی نامناسب حرکت کے مرتکب نہ ہوں۔ یہ سن کر بادشاہ سلامت نے اسد علی خاں کپتان اور آغا حیدر ناظر کو طلب فرما کر حکم دیا کہ تحقیقات کر کے رپورٹ کرو تا کہ زیادتی و ظلم کرنے والوں کو سزا دی جائے۔“ (۱۰ اکتوبر ۱۸۳۵ء) ^۸

یکم جنوری ۱۸۳۹ء کے ایک حوالے میں یہ بتایا گیا ہے کہ حضور بادشاہ سلامت نے لیفٹیننٹ گورنر آگرہ کو اپنا ادب و آداب نہ ہونے کی شکایت لکھی تھی جس کے جواب میں یہ کہا گیا کہ سب انگریزوں کو اطلاع دے دی گئی ہے کہ شاہی محل کے نیچے قدیم سڑک پر جس کا آمناسا منا حضور سے ہو جائے وہ آداب شاہی بجالائے گا اس تحریر سے حضور خوش ہو گئے۔ ^۹

دلی کا مقتدر معاشرہ اور اس کا بادشاہ کمپنی کے مقابلے میں ۱۸۰۳ء ہی سے منطقی اقتدار سے محروم ہو چکا تھا۔ اقتدار کا ایک چھوٹا سا مرکز قلعہ معلیٰ تھا مگر قلعہ معلیٰ اقتدار کی ایک منحنی سی طاقت (Mini Power) بھی نہ رہا تھا۔ حکومت اقتدار فوج، اقتصادیات، انتظامیہ اور عدلیہ پر کمپنی کا تسلط اس منطقی اقتدار کا ثبوت تھا جو قلعہ معلیٰ کے حق میں نہ تھا۔

انیسویں صدی کے آغاز سے دلی میں منطقی اقتدار اور موروثی اقتدار اعلیٰ کے درمیان کشمکش کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ شاہ عالم ثانی اپنی ساری بے سرو سامانی کے باوجود اپنی ذات کو ہندوستان میں موروثی اقتدار اعلیٰ کا وارث سمجھے جانے پر بہ ضد تھا۔ ایک اعتبار سے اس کا یہ کہنا درست تھا کہ وہ مغلوں کے تخت و تاج کا جائز وارث تھا۔ مگر حقیقت یہ تھی کہ مغلوں کے تخت پر بیٹھنے اور تاج پہننے والے شہنشاہوں کے پاس منطقی اقتدار کو قائم رکھنے والی طاقت موجود تھی۔ اس تاج و تخت کی قوت اور حفاظت کے لیے افواج شاہی، مضبوط انتظامیہ، اقتصادی ترقی اور عدلیہ موجود تھی۔ جب تک مغل شہنشاہوں کے پاس ریاست کے یہ سرچشمے مضبوط اور قوی رہے، ان کے تخت و تاج کی حفاظت کی ضمانت لیتے رہے۔ ہندوستان ان کے موروثی اور منطقی اقتدار کو مسلسل قبول کرتا رہا۔ ہندوستان کے جس علاقے میں اس منطقی اقتدار کو جب کبھی لٹکارا گیا، مغلیہ افواج باغیوں پر غلبہ پاتی رہیں اور یوں اس اقتدار کا منطقی جواز فراہم کیا جاتا رہا۔ اکبر سے اورنگ زیب تک کی کئی مہمات اس کی گواہی دیتی ہیں مگر ۱۸۰۳ء کا زمانہ وہ تھا جب مغل افواج، انتظامیہ، عدلیہ اور اقتصادیات کا شیرازہ بالکل بکھر چکا تھا، چنانچہ شاہ عالم ثانی سے بہادر شاہ ظفر تک کا زمانہ سلطنت کے

منطقی اقتدار سے کامل محرومی کا زمانہ ہے۔ بابر سے اور تک زب تک مسلط رہنے والے منطقی اقتدار کا خاتمہ ہو چکا تھا اور اب یہ منطقی اقتدار کمپنی کے ہاتھ میں جا چکا تھا لیکن دل چسپ تماشایہ تھا کہ کمپنی اس منطقی اقتدار کی ساری طاقت کے باوجود لال قلعہ کے موروثی اقتدار کو سلام کرنے پر مجبور تھی۔ اکبر اور شاہ جہاں کا جاہ و جلال معدوم ہو چکا تھا۔ لال قلعہ میں علامتی تخت بھی تھا اور تاج بھی اور شاہی دربار بھی مگر یہ سب کچھ ہونے کے باوجود بھی کچھ نہ تھا۔ تخت پر بیٹھنے، سر پر تاج سجانے اور "جہاں پناہ" کہلوانے کے باوجود تخت و تاج اور جہاں پناہ میں طاقت تھی نہ حکومت۔ نہ احکام۔ اس کے اجداد کے فراہم کردہ اقتدار کے سرچشمے خشک ہو چکے تھے۔ جہاں بانی کے اسباب کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ اب یہ لوگ سلطنت کے موروثی اقتدار کی علامت ہی رہ گئے تھے۔

پرانی عظمت اور شان سے محروم مغل شہنشاہ ایک گہنائی ہوئی علامت نظر آتا تھا مگر اس کے باوجود ہندوستانی عوام اسے انتہائی عزت و احترام کا مقام دیتے تھے۔ دلی کا بوڑھا اور نابینا بادشاہ دلی کی طاقت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ ہندوستان کی تقریباً تمام ریاستیں اس کے نام کے سکے ڈھالتی تھیں۔ ریاستوں کے امرا اور شہزادے اب بھی شاہ عالم سے اس خلعت، خطاب اور نشان کے حصول کے لیے درخواست کرتے تھے جو تخت شاہی کی طرف سے ان کے اجداد کو عطا کیے گئے تھے 'ان باتوں کا اعتراف لارڈ ولزلی (Lord Wellesley) نے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے ایک خفیہ اجلاس منعقدہ ۱۳ جولائی ۱۸۰۳ء کو کیا تھا۔' اسی معروضی حقیقت کو پیش نظر رکھتے ہوئے ولزلی (Wellesley) جیسا تو سب سے پسند گورنر جنرل فتح دلی (۱۸۰۳ء) سے قبل ہندوستانی سیاست کی بساط پر دلی کے شہنشاہ کی حیثیت کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ وہ یہ بات اچھی طرح سے جانتا تھا کہ اگر کمپنی دلی فتح بھی کر لے تو یہ فتح مرہٹہ افواج کے خلاف ہوگی جو دلی پر قابض تھی دلی کے شہنشاہ کی حیثیت اسی طرح سے برقرار رہے گی اور کمپنی اس کے اقتدار اعلیٰ کی تنسیخ نہ کر سکے گی۔ چنانچہ اسی حقیقت کے پیش نظر فتح دلی سے پہلے ولزلی (Wellesley) نے خفیہ طور پر ایک خاص سفیر شاہ عالم ثانی کے پاس بھیج کر شہنشاہ کے لیے کمپنی کی حفاظت اور اس کے مقام کے مطابق مراعات کی پیش کش کی تھی۔ "دلی کا لال قلعہ ہندوستان کے اقتدار اعلیٰ کی جائز علامت بن چکا تھا اور اس دور کی کوئی بدترین فوجی قوت بھی اس علامت کو چیلنج نہ کر سکتی تھی۔ عام ہندوستانی ذہن میں لال قلعہ کی علامت کا تصور اس قدر گہرا تھا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی دلی پر قبضہ کے پچاس سال بعد تک بھی بادشاہ کو قلعہ سے نکالنے کی جرأت نہ کر سکی تھی۔ کمپنی کے ادنیٰ و اعلیٰ تمام افسر لال قلعہ میں شاہی آداب بہت مجبوری ہی کے سبب بجالاتے تھے۔ افسروں کا خیال تھا کہ دلی کے بادشاہ کی حکومت "فرضی" تھی۔ اس بات کا اظہار ۱۸۵۷ء کی بغاوت کی ناکامی کے بعد ظفر کے خلاف چلنے والے مقدمے میں دلی کے قائم مقام کیشنر نے کیا تھا۔"

شاہ عالم ثانی کی وفات ۱۸۰۶ء تک مغل شہنشاہیت کے ادارے کا احترام اور اس کی روایتی حیثیت بہتر طور پر تسلیم کی جاتی تھی۔ شاہ عالم کی طرف سے جب ارکاٹ کی صوبہ داری کی سند ٹیپو سلطان کو عطا کی گئی تھی تو ٹیپو نے شہنشاہ کی خدمت میں بارہ لاکھ روپے کا نذرانہ پیش کیا تھا۔ اس دور میں بھی ہندوستان کے خود مختار حکمران اپنے اقتدار کی قانونی سند تخت دلی سے حاصل کرنے کی تمنا رکھتے تھے۔ چنانچہ دلی مرکز سے جڑے رہنے کی پرانی روایت

عہد زوال میں بھی چل رہی تھی۔

اٹھارہویں صدی میں بنگال، کرناٹک، اودھ اور حیدر آباد کی ریاستیں اگرچہ خود مختار ہو چکی تھیں مگر دلی کی شہنشاہیت کو قبول کرتی تھیں۔ اس لیے ان ریاستوں کے کسی بھی حکم ران نے بادشاہ یا سلطان کا نام استعمال کرنے سے گریز کیا۔ حیدر آباد کی ریاست ۱۷۲۴ء میں خود مختار ہو گئی تھی مگر نظام الملک آصف جاہ نے سلطنت دلی سے اپنی وفاداری کی علامت کے طور پر تخت، تاج اور چتر شاہی کا استعمال جائز نہ سمجھا اور نہ ہی اپنے نام کے سکے جاری کیے۔ اس کے دور میں مغل بادشاہ ہی کے نام سے مساجد میں خطبہ پڑھا جاتا رہا۔

مرہٹہ سردار اپنی ساری بغاوتوں اور جنگ و جدل کے باوجود دلی کے شہنشاہ کو ہندوستان کے تخت کا جائز وارث تسلیم کرتے رہے۔ ۱۷۸۴ء میں سندھیا نے دلی کا اختیار سنبھال لیا تھا۔ فوجی طاقت اس ہی کے قبضے میں تھی مگر دلی پر حکومت کرنے کی سند اسے شاہ عالم ثانی کی طرف سے عطا ہوئی تھی۔ اسے ”امیر الامرا“ کا منصب عطا ہوا تھا۔ صرف یہی نہیں بلکہ مرہٹوں کے سربراہ پونا دربار کے پیشوا کو ”وکیل مطلق یا امور سلطنت کا کلی طور پر ناظم عمومی“ بنایا گیا تھا اور اس منصب کی نیابت سندھیا کو دی گئی تھی کیوں کہ سندھیا خود کو اس کے ماتحت ہونے کا اعتراف کرتا تھا۔^{۱۳}

انیسویں صدی میں مغلوں کی علامتی حیثیت مزید گہنا گئی تھی۔ مگر شہنشاہ دلی کے نام کا طلسم ہنوز برقرار تھا۔ اختیارات اور طاقت سے کلی طور پر محروم ہونے کے باوجود دلی کے شہنشاہ کو ایک داستانی مقام حاصل تھا۔ مالی طور پر وہ کمپنی سے وابستہ ہو چکا تھا۔ شاہی خزانہ خالی پڑا تھا مگر شہنشاہی کے کرشماتی کردار کی اہمیت کم نہ ہوئی بڑھتی ہی چلی گئی۔^{۱۴} برطانیہ سے آنے والے انگریز افسر اور عوام بھی شہنشاہیت کے طلسم سے آگاہ تھے اور اپنے تجربے سے وہ یہ بات بہت جلد جان جاتے تھے کہ دلی کا بے سلطنت شہنشاہ کسی صاحب سلطنت شہنشاہ ہی کی طرح محترم و معظم سمجھا جاتا تھا۔ ۲۔ فروری ۱۸۳۸ء کو لارڈ آک لینڈ (Lord Auckland) گورنر جنرل کی بہن ایملی ایڈن (Emily Eden) نے بہادر شاہ ظفر کو قلعہ کے ایک باغ میں دیکھا تھا۔ ایملی کے ملازمین نے بادشاہ کو دیکھ کر انتہائی ادب و تعظیم کا مظاہرہ کیا تھا اور اس منظر سے متاثر ہو کر وہ خاتون یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئی تھی کہ ہندوستانی لوگ دلی کے بادشاہ کو اپنا جائز حکم ران سمجھتے ہیں اور میرے خیال میں حقیقت بھی یہی ہے۔^{۱۵}

امپیریل نام میں جادو تھا۔ دلی میں دو قسم کے لوگ تھے۔ ایک وہ جو بادشاہت کو اس کی ظاہری قدر و قیمت سے پرکھتے تھے اور دوسرے وہ جو دربار شاہی کو کٹھ پتلی کا تماشا قرار دیتے تھے۔ دونوں غلطی پر تھے۔ سچائی شاید ان دونوں کے درمیان کہیں تھی۔^{۱۶} جو اس دور میں کوئی نہ جانتا تھا اور نہ اس کے بعد جان سکا۔ مادھوراؤ سندھیا نے اس بادشاہت سے اپنی کارروائیوں کے اختیار کے لیے اسی بادشاہ سے خلعت شاہی کی درخواست کی تھی۔ اور ۱۸۰۳ء میں حیدر آباد کے نظام نے اپنی تخت نشینی کے لیے سند کی درخواست کی تھی۔

ميجر براؤن (Major Brown) نے لکھا ہے کہ بادشاہ کا نام اتنا ہی اہم تھا جتنا کہ انگلینڈ میں پارلیمنٹ کا کوئی قانون۔ شہنشاہ کا نام ہندوستان میں حتیٰ قانونی حاکمیت رکھتا تھا۔ ناقابل فہم، مگر نظر انداز نہ ہونے والا شاہی نام

اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ مختلف متحارب سیاسی گروہ اپنی حاکمیت کی سند کے لیے تخت شاہی ہی سے رجوع کرتے تھے۔ سی اے بیلی (C.A. Bayly) نے ایسے کئی واقعات کے حوالے دیے ہیں۔^{۱۷}

ہم اس سے قبل اس بات کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ ۱۸۰۳ء سے سقوط دلی کے بعد دلی کے لال قلعہ اور کمپنی کے درمیان اقتدار اعلیٰ کی کش مکش کا طویل دور شروع ہو جاتا ہے۔ بادشاہ کاد عوی تھا کہ وہ منطقی طور پر ہندوستان کی سلطنت کا وارث تھا۔ اس حیثیت سے کمپنی اپنے اقتدار اور سیاسی غلبہ کے باوجود بادشاہ کی رعایا کی حیثیت رکھتی تھی اور ۱۸۰۳ء سے دلی کا شہنشاہ کمپنی کے اعلیٰ ترین افسروں سے اسی حیثیت سے پیش آتا تھا۔ برطانوی حکم ران اس کے سامنے جھکنے اور نذر پیش کرنے پر مجبور نظر آتے تھے۔ آغاز کے برسوں میں کمپنی اپنے وعدوں کے مطابق روایتی ادب آداب کو ملحوظ خاطر رکھتی رہی اور شہنشاہ کی عظمت اور وقار کا دم بھرتی رہی مگر آئندہ برسوں میں یہ حکمت عملی بدلنے لگی۔ سیاسی 'انتظامی' مالی اور عسکری قوت سے سرشار برطانوی افسر لال قلعہ کے وقار اور اس کی روایتی حیثیت کو رفتہ رفتہ مجروح کرنے لگے۔ ان صفحات میں ہم ان حالات و واقعات کا تجزیہ کرتے ہیں جن میں دلی کے شہنشاہ کی روایتی حیثیت نحیف ہوتے ہوئے ریزہ ریزہ ہوتی جاتی ہے مگر اس ضعیف شہنشاہی کے باوجود برطانوی حکم ران ہندوستان میں یہ سمجھنے پر مجبور ہو چکے تھے کہ شہنشاہ کے نام میں جادو ہے 'لہذا وہ اپنی سیاست اور مصلحت پسندی سے شہنشاہیت کی علامت کا خاتمہ کرنے کے لیے بہت سنبھل سنبھل کر چل رہے تھے۔ کمپنی کا بڑے سے بڑا افسر بھی اس علامت کو یک لخت تباہ کر دینے کا خیال بھی ذہن میں نہ لاسکتا تھا۔ ان حقائق کے باوجود وزلی چاہتا تھا کہ دلی کے تخت پر بادشاہ کی جگہ کمپنی کو بٹھادے مگر لندن کے ہوم آفس کی نامنظوری کے خیال کو محسوس کرتے ہوئے اس خیال کو عملی جامہ نہ پہناسکا مگر یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ وزلی کا سب سے بڑا کارنامہ تخت شاہی کا غصب کر لینا تھا۔^{۱۸}

۱۸۰۵ء میں بادشاہ اور کمپنی کے درمیان ہونے والے معاہدے کے تحت شاہ عالم کو مراعات اور حقوق شاہی حاصل تھے۔ دربار منعقد کرنے، خطاب اور خلعت عطا کرنے اور نذر وصول کرنے کی روایت برقرار رکھی گئی تھی۔ شہنشاہ کے شاہی اخراجات کے لیے دلی کے قریب زمینیں مخصوص کر دی گئی تھیں۔ مگر شہزادوں کو وہ تمام جاگیریں واپس کرنے کے لیے بھی کہا گیا تھا جو اس معاہدے سے قبل ان کے پاس تھیں۔ اخراجات کی رقم نولاکھ روپے سالانہ تجویز کی گئی تھی۔ اب دلی کا انتظامی اور عدالتی بندوبست کمپنی کے سپرد ہو گیا تھا اگرچہ یہ شہنشاہ کے نام پر ہوتا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو دلی کے نئے بندوبست میں حکومت کے اندر ایک دوسری حکومت نظر آتی تھی۔ اگرچہ غالب حکومت کمپنی کی تھی اور شہنشاہ کی حکومت محض علامتی اور اعزازی تھی۔ گئے گزرے حالات میں شہنشاہ اس علامتی اعزاز سے بھی مطمئن تھا۔ اس کے نام کا سکہ چلتا تھا۔ قلعہ سے برآمد ہونے پر توپوں کی سلامی دی جاتی تھی۔ شہنشاہ کمپنی کو اپنی رعایا کہتا تھا۔ اپنی حاکمیت اعلیٰ کا اعتراف کروانے کے لیے وہ برطانوی حاکموں کو اعزاز و خطاب سے نوازتا تھا اور دلی کا ریڈیٹنٹ اسے نذر پیش کرتا تھا اور کورنش بجالاتا تھا مگر شہنشاہ کی یہ عظمت اور فوقیت نمائش تھی۔ حقیقی اقتدار اعلیٰ کمپنی ہی کے پاس تھا۔ اس لیے ۱۸۰۵ء کے معاہدے کے بعد برطانوی حاکم یہ کہتے تھے کہ ہم پہلے سے کہیں زیادہ طاقت ور ہو گئے ہیں اور شہنشاہ دلی کہیں زیادہ کم زور ہو گیا ہے۔ یہ ایک سکیم تھی جس سے شاہ عالم کی

حیثیت ایک پشن خوار اور کٹھ پتلی سے گو کچھ بڑھ گئی تھی مگر اس کے ساتھ اس کے پاس شاہی اختیارات نہ تھے۔ وہ بادشاہ تھا بھی اور نہیں بھی تھا۔ سب کچھ تھا اور کچھ بھی نہ تھا۔ اس کا اقتدار حقیقت بھی تھا اور سراب بھی تھا۔ برطانوی حکام کو یہ تسلی تھی کہ اس بڑے کھیل میں ہمارے پاس بادشاہ ہے مگر یہ امر پریشان کن بھی تھا کہ اس سے کیسے کھیلا جائے۔ یہ وٹرنی کی ایک بڑی سیاسی چال تھی۔ ۱۹ گزرتے ہوئے ماہ و سال کے ساتھ کلکتہ سرکار اور دلی کے ریڈیڈنٹ کو یہ خود بخود معلوم ہوتا جاتا ہے کہ بادشاہ سے حکومت کے اندر ایک اور حکومت کا کھیل کس طرح سے کھیلتا ہے اور اس کھیل میں اپنی برتری کا اظہار کرنے کے لیے کیا مصلحت اختیار کرنی ہے اور نئے آنے والے شہنشاہ کے ظاہری اختیارات کو کس طرح سے سلب کرتے جانا ہے اور کن ذرائع سے اسے پرندے کی طرح قفس میں بند کرنے کا کام کرنا ہے۔ ۱۸۰۵ء کے بعد کلکتہ میں بیٹھا ہوا گورنر جنرل اور دلی کا ریڈیڈنٹ یہ کام انتہائی توجہ احتیاط اور مصلحت اندیشی کے ساتھ انجام دیتے ہیں۔

آکٹر لونی (Ochterlony) اور سیٹون (Seton) ابتدائی ریڈیڈنٹ تھے اور ان کے ذہنوں پر بادشاہ کی علامتی حیثیت قائم تھی۔ ۱۸۰۳ء میں دلی پر قبضہ کرنے کے باوجود ہندوستانی عوام بادشاہت کے ادارے کو کسی نہ کسی شکل میں محفوظ دیکھنا اور قائم رکھنا چاہتے تھے۔ عوام کے اس جذباتی رویے کے باعث ابتدائی دور کے ریڈیڈنٹ بادشاہ کی علامتی حیثیت کو مجروح کرنے کے لیے تیار نہ تھے لہذا یہ دور چلتا رہا۔

بادشاہ اور کمپنی کے درمیان بعض مسائل پر کشمکش جاری رہتی تھی۔ بادشاہ منطقی اقتدار اعلیٰ سے تو محروم ہو چکا تھا اور وہ یہ بات اچھی طرح جانتا بھی تھا مگر اس کے باوجود وہ اپنے آپ کو علامتی شکل میں ہندوستان کا مالک سمجھتا تھا اس لیے وہ سرپرستی کے طور پر اور اپنی حیثیت کو بالا رکھنے کے لیے گورنر جنرل کو خلعت فاخرہ سے نوازا جاتا تھا جب کہ کمپنی کے حکام بالا اپنے افسر اعلیٰ کو ثانوی حیثیت میں دیکھنا چاہتے تھے۔

بعد میں آنے والے ریڈیڈنٹوں میں چارلس منکاف کے خیالات شدت پسندانہ تھے۔ وہ ان برطانوی افسروں میں سے تھا جو بادشاہت کے علامتی ادارے سے جلد از جلد نجات حاصل کرنے کے خواہاں تھے۔ اقتدار سے یکسر محروم ایک انسان کو شاہانہ تعظیم کی روایت سمجھنا ان کے لیے ناقابل قبول امر تھا مگر حالات کے تقاضوں اور گورنر جنرل کی سیاسی حکمت عملی کے سبب یہ سب کچھ قبول کرنے پر مجبور تھے۔ چارلس منکاف مغل شہنشاہ کے لیے فراخ دلانہ سلوک اور آداب کے سوا شہنشاہ کو اپنے دائرہ اختیار میں ذرہ برابر بھی شریک کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس نے گورنر جنرل ولیم بینٹنک (William Bentinck) کو مطلع کر دیا تھا کہ وہ کافی مدت سے شہنشاہ کے ساتھ اطاعت و وفاداری کے ساتھ رہنے کی اخلاقی پابندی کو ترک کر چکا ہے۔

جوانی کے زمانے میں منکاف کو شہنشاہ کے لیے جس کی حیثیت صرف سائے جیسی تھی بے حد عزت و تکریم کا اظہار کرنے سے شرم آتی تھی۔ ۲ منکاف کسی قیمت پر بھی بادشاہ کے اقتدار کی بحالی کے حق میں نہ تھا۔ وہ یہ کہتا تھا کہ بادشاہ کو اس کے موجودہ مقام کے اعتبار سے عزت و مرتبہ دینا چاہیے اور اسے خوش رکھنے کے سامان فراہم کر دینے چاہئیں مگر اس کے شاہانہ مرتبہ کی ایک حد مقرر ہونی چاہیے اور ہماری طرف سے تعظیم و تابع داری کو اس حد

سے آگے ہرگز نہیں بڑھنا چاہیے۔

لارڈ موریا (Lord Moria) ۱۸۱۳ء میں ہندوستان کا گورنر جنرل ہو کر آیا تو وہ بھی مغلوں کے اقتدار اعلیٰ کے روایتی دعویٰ کے خلاف تھا اور اب وہ مغلوں کے اقتدار کی روایتی علامتی داستان کو ختم کر دینے کے حق میں تھا۔ لارڈ موریا کے دور میں یہ فیصلہ ہوا کہ برطانوی حکومت کو نام اور اقتدار اعلیٰ کے اعتبار سے اسی طرح برتر ہونا چاہیے جیسے دو صدی پہلے مغل حکم ران تھے، چنانچہ اسی حکمت عملی پر عمل پیرا ہو کر اس نے ایک ایسے منصوبے کا آغاز کیا جس کا مقصد شہنشاہ کے ان حقوق سے انحراف کرنا تھا جو اسے حاصل تھے اور یہ حقوق اسے برطانوی حکومت کے مقابلے میں افضل و برتر تسلیم کرتے تھے۔ حکمت عملی یہ تھی کہ بادشاہ کے حقوق و مراعات کی بہ تدریج تائید نہ کی جائے اور آہستہ آہستہ اس کا اختیار غصب کر لیا جائے اور نتیجہ کے طور پر ہندوستانی زندگی میں اسے بالکل غیر اہم اور بے ضرر بنا دیا جائے۔^۱

اکبر شاہ ثانی اور گورنر جنرل لارڈ موریا کے درمیان برتری کی یہ کش مکش اس وقت منظر پر آئی جب ۱۸۱۳ء میں موریا شمالی ہند کے دورے پر تھا۔ اس وقت موریا بادشاہ سے ملنے کا خواہش مند تھا۔ اکبر شاہ ثانی چوں کہ موریا کو اپنی رعایا میں شامل سمجھتا تھا۔ اس لیے اسی حیثیت سے دربار میں دعوت دینا چاہتا تھا، جہاں گورنر جنرل کو بادشاہ کے حضور روایتی طور پر نذر پیش کرنے کی رسم ادا کرنی تھی اور بادشاہ کی طرف سے اسے خلعت فاخرہ اور خطاب عطا ہونے تھے۔ موریا نے بادشاہ کی اس برتر حیثیت کو قبول نہ کرتے ہوئے انکار کیا اور ملاقات کے لیے مساوی مرتبہ کی شرط عائد کی۔ چارلس مکناف بھی اس وقت موریا کا ہم رائے تھا۔ یہ ملاقات اس لیے نہ ہو سکی کہ طرفین اپنے برتر مقام سے نیچے اترنے کے لیے تیار نہ تھے۔ آخری حل کے طور پر ایک سفارتی وفد بادشاہ کے حضور میں گورنر جنرل کی طرف سے آداب و تسلیمات کہنے کے لیے روانہ کر دیا گیا۔^۲ اب موریا نے بادشاہ کے اعزازی اور علامتی اقتدار کو متزلزل کرنے کے لیے ایک اور چال چلی۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اس کی شاطر نگاہ اپنے پرانے حلیف اور وفادار اتحادی اودھ کے نواب پر پڑی۔ اس نے سفارتی ذرائع سے نواب غازی الدین حیدر کو یہ احساس دلایا کہ اب اسے نوابی سے بڑھ بادشاہت کا اعلان کر دینا چاہیے۔ اس دور میں اگرچہ اودھ کی ریاست خود مختار تھی مگر روایتی طور پر دلی سے ایک مبہم سا تصور قائم تھا اور دلی کا شہنشاہ اسے اپنی مملکت ہی کا خطہ سمجھتا تھا۔ لارڈ موریا اور اس کے سفارتی ذرائع کی ترغیبات بالآخر رنگ لائیں، نواب غازی الدین حیدر اعلان شاهی پر آمادہ ہو گیا اور ۹ اکتوبر ۱۸۱۹ء کو اس نے اپنی بادشاہت کا باضابطہ طور پر اعلان کر دیا جسے کمپنی نے دلی خوشنودی سے قبول کیا۔ اسی طرح سے چارلس مکناف کے مشورے سے ۱۸۱۸ء میں دلی شہر کی نکسال میں بادشاہ کے نام پر سکے ڈھالنے کی رسم بھی ختم کر دی گئی۔ اب صرف کسی خاص موقع پر ہی یادگاری سکے ڈھالے جاسکتے تھے مگر کمپنی کی طرف سے جاری کردہ سکوں پر ۱۸۳۵ء تک شہنشاہ دلی کا نام ہوتا تھا۔

۱۸۲۷ء میں اکبر شاہ ثانی نے گورنر جنرل ایمرست (Amherst) سے ملاقات کا ارادہ ظاہر کیا جو اس وقت شمالی ہند کے دورے پر تھا۔ دلی کے ریڈیٹنٹ چارلس مکناف نے اس ملاقات کے لیے مساوی مرتبہ سے ملنے کی

شرط عائد کی۔ بادشاہ نے بادل ناخواستہ قبول کیا۔ یہ ملاقات لال قلعہ کے تسبیح خانہ میں ۱۷ فروری ۱۸۲۷ء کو ہوئی۔ گورنر جنرل کی طرف سے کوئی نذر روایتی طور پر پیش نہ کی گئی، البتہ گورنر جنرل کے شاف نے نذر ضرور پیش کی اور ان کو خلعت عطا ہوئے۔ ۲۴ فروری کو بادشاہ ریزیڈنسی میں جوابی ملاقات کے لیے گیا۔ اسے انتہائی عزت و تعظیم سے خوش آمدید کہا گیا۔ گورنر جنرل نے بادشاہ کے حضور بہت سے قیمتی تحائف پیش کیے۔

۱۸۳۱ء میں شہنشاہ دلی اور بینٹنک (Bentinck) کے درمیان ملاقات کی سطح پر بھی اختلاف ہوا تھا۔ بینٹنک شہنشاہ کی برتری کے تصور کے سخت خلاف تھا۔ اور اسی مساوی سطح پر ملنا چاہتا تھا جو سطح ایمبرسٹ (Amherst) کے دور میں متعین ہوئی تھی۔ جب کہ شہنشاہ راجہ رام موہن رائے کے مشن کے ذریعے لندن کے ہوم آفس سے ایمبرسٹ کے رویے کی شکایت کر چکا تھا اس بنیاد پر گورنر جنرل کی طرف سے ہوم آفس کے فیصلے تک شہنشاہ سے ملاقات کو ملتوی کر دیا گیا تھا۔^{۲۳}

یہی مسئلہ بہادر شاہ ظفر اور لارڈ آک لینڈ (Lord Auckland) کے دور میں پیدا ہوا تھا۔ آک لینڈ (Auckland) ۱۸۳۸ء میں شہنشاہ سے ملنے کا متمنی تھی، مگر مکمل طور پر مساوی بنیاد کی شرط پہ، کسی نذر کے بغیر جس میں گورنر جنرل کی کمتری عیاں نہ ہو، مگر بہادر شاہ آک لینڈ (Auckland) سے اسی طریق سے ملنے کے لیے تیار تھا جو اس کے باپ اور ایمبرسٹ (Amherst) کے لیے وضع ہوا تھا۔ اس لیے یہ ملاقات نہ ہو سکی۔

۱۸۴۲ء میں لارڈ ایلن بروک (Lord Ellen Barought) اور بہادر شاہ ظفر کی ملاقات کی تفصیلات طے کرتے وقت پرانی رسم میں ترمیم کر دی گئی۔ اب شہنشاہ سے کہا گیا کہ پہلے وہ گورنر جنرل سے ملاقات کے لیے جائے گا اور گورنر جنرل بعد میں جوابی ملاقات کے لیے آئے گا۔ شہنشاہ کا علامتی مقام گرانے کے لیے یہ ایک نیا قدم تھا جس سے شہنشاہ کا مقام و مرتبہ گورنر جنرل سے کم تر ظاہر ہوتا تھا اور یہی برطانوی سفارت کاروں کی دیرینہ خواہش تھی جو دلی کے آخری مغل شہنشاہ کے زمانے میں پوری ہوئی۔

سلطنت اور اختیار سے محرومی کے باوجود مغل شہنشاہ سے کچھ ایسے مظاہر ابھی تک وابستہ تھے کہ جن سے اس کی امتیازی شان، روایتی حاکمیت اور برتری کا اظہار ہوتا تھا۔ قوت کے اعتبار سے کچھ بھی نہ ہونے کے باوجود وہ اقتدار اعلیٰ کی روایتی علامت سمجھا جاتا تھا اور اس کی اس حیثیت کو ہندوستان بھر میں تسلیم کیا جاتا تھا۔ مگر کمپنی کے لیے شہنشاہ کی یہ حیثیت زیادہ عرصے تک قابل قبول نہ رہی تھی۔ ریزیڈنٹ اور گورنر جنرل نہایت سنجیدگی اور سیاسی مصلحت بینی کے ساتھ بادشاہ کی ذات سے منسوب روایتی امتیاز اور حاکمیت کے اعلیٰ تصور کے تمام مظاہر کی رفتہ رفتہ تخفیف پر کمر بستہ رہتے تھے۔ جیسا کہ لارڈ ہسٹنگز کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ہندوستان میں کمپنی کو بالاترین حکم ران طاقت بنانے کا عزم کر چکا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے مغل شہنشاہ کی حاکمیت اور بالادستی کے تمام تر نشانات منادینے کی ضرورت محسوس کی گئی تھی۔^{۲۴}

مغل شہنشاہ کی گم گشتہ عظمت اور حاکمیت کے صرف چند نشان باقی رہ گئے تھے اور کمپنی کے حاکم ان نشانوں کو حرف غلط کی طرح منادینے کے درپے تھے۔ ان چند نشانات میں سے جو شہنشاہ کے لیے وجہ امتیاز تھے،

ایک تو شہنشاہ کو خطاب کرنے کا طریق تھا جس کے مطابق اسے گزشتہ دورِ عظمت کے حوالے سے پر تعظیم اسلوب سے مخاطب کرنے کی رسم تھی، دوسرا خلعت اور خطاب عطا کرنے کا قدیم شاہی حق تھا اور تیسرے شہنشاہ کے حضور میں نذر پیش کرنے کی روایت تھی جس سے اس کی بالادستی ظاہر ہوتی تھی۔ کمپنی کی حکومت نے مغل شہنشاہ کی ان حاکمانہ روایات کو ختم کرنے کے لیے ہسٹنگز کے خیالات کی روشنی میں ان امتیازی نشانات کو مٹانے کی مہم جاری رکھی۔

۲۰-۱۸۱۹ء تک گورنر جنرل شہنشاہ کو لکھے گئے خط کو عرصی کہتا تھا اور عرضی کے خاتمہ پر جو مہر ثبت کرتا تھا اس پہ ”اکبر شاہ کاندوی“ لکھا ہوتا تھا۔ اس دور میں ہسٹنگز نے دلی کے شہنشاہ کی تابع داری ظاہر کرنے والی اس سرکاری مہر کے استعمال کو منسوخ کرنے کا فیصلہ کیا۔^{۲۵}

اس کے ساتھ ہی گورنر جنرل اور شہنشاہ کے درمیان خط و کتابت کا یہ انتہائی اسلوب موقوف کیا گیا تھا۔ شہنشاہ کو اس پر بڑی مایوسی ہوئی اور اس نے پر زور احتجاج کیا مگر کوئی مفید نتیجہ برآمد نہ ہو سکا۔

لارڈ ایمبرسٹ (Lord Amherst) کے دور (۳۸-۱۸۲۳ء) میں یہ سلسلہ مراسلت بحال کرنے کی سعی کی گئی۔ گورنر جنرل کی طرف سے لکھے گئے مراسلات میں ایسا اسلوب اختیار کیا گیا جس سے بادشاہ کے مقابلے میں اس کی کمتری ثابت نہ ہوتی ہو۔ اسی طرح سے شہنشاہ کو ایسا اسلوب اپنانے کا مشورہ دیا گیا جس سے اس کے مقام و مرتبہ کو ضعف نہ پہنچتا ہو۔ اب کلکتہ کے مراسلوں کو عرضی کی جگہ ”وثیقہ“ کہا جانے لگا۔ خط و کتابت میں دونوں کے درمیان مکمل برابری کی سطح اختیار نہ کی گئی کیوں کہ کمپنی اپنی طرف سے شہنشاہ کو برائے نام حکمران تسلیم کرتی تھی۔

شاہی محل اور ریڈیڈنٹ کے درمیان تلخی کا دور اس وقت شروع ہوا جب ۱۸۳۱ء کے موسم خزاں میں فرانس ہاکنس (Francis Hawkins) ریڈیڈنٹ ہو کر آیا۔^{۲۶} وہ دلی کے شہنشاہ کے روایتی وقار و عظمت کی رسوم کو تسلیم نہ کرتا تھا اور کمپنی کی برتری کا شدید طور پر حامی تھا۔ وہ ان شاہی آداب و رسوم کو بجالانے سے بھی گریزاں تھا جنہیں اب تک تسلیم کیا جاتا تھا، لہذا اس کے رویے سے طرفین کے تعلقات سخت کشیدہ ہوئے۔ جب وہ محل شاہی میں گیا تو شہنشاہ اور اس کے خاندان کے سلوک سے خفا ہو گیا۔ نئے ریڈیڈنٹ نے درباری آداب بجالانے کو توہین سمجھا اس لیے اس نے شاہی خاندان کے خلاف جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ اس نے کلکتہ کو مشورہ دیا کہ ”نذر“ پیش کرنے کا توہین آمیز سلسلہ بند کر دیا جائے۔ محل شاہی سے بادشاہ کی آمد و رفت پر ہر بار توپوں کی سلامی کو منقطع کیا جائے۔ اس نے اس رسم کو سال میں صرف چار بار اختیار کرنے کا مشورہ دیا، یعنی دو بار عیدوں پر اور ایک ایک بار شہنشاہ کی پیدائش اور تخت نشینی کے موقعوں پر۔ کلکتہ میں ولیم ہٹنگ نے ان سفارشات کو رد کر دیا۔ کیوں کہ وہ بلاوجہ شہنشاہ کے جذبات مجروح کرنا نہ چاہتا تھا۔ ریڈیڈنٹ کو حکم دیا گیا کہ وہ پرانے آداب و قواعد کے مطابق اپنا کام کرتا رہے۔^{۲۷} اس کے باوجود اس نے کئی بار محل شاہی کے آداب اور ضابطوں کو توڑا۔ ملکہ ممتاز محل کے سامنے کرسی پہ بیٹھنے پر اصرار کیا۔ ہاکنز (Hawkins) کا کہنا تھا کہ دہلی کے ریڈیڈنٹ اور چیف کسٹرن کے اعلیٰ مقام کو ظاہر کرنے کے لیے

کری کا مطالبہ اصولی طور پر درست سمجھنا چاہیے۔^{۲۸} اس نے جانشین کی طرف سے بھیجے گئے گل دستے وصول کرنے سے انکار کیا۔ ہاکنز شہنشاہ کے ساتھ خط و کتابت میں شاہی مقام و مرتبہ کے مطابق خطابات اور پر تعظیم رسمی مراسلت کا اسلوب اختیار نہ کرتا تھا۔ اس حرکت کے بارے میں اس نے گورنر جنرل کلکتہ کے نام ایک مکتوب میں اپنی صفائی پیش کرتے ہوئے یہ بات صاف طور پر لکھ دی تھی کہ دلی کے موجودہ بادشاہ کے پاس نہ کوئی علاقہ ہے نہ طاقت اور نہ ہی اختیار ہے اس لیے دلی کا بادشاہ نہ آئینی (Dejure) بادشاہ ہے اور نہ ہی اس واقع میں کوئی اصلی (Defacto) بادشاہ ہے۔^{۲۹} ہاکنز (Hawkins) کے ذہن پر اس قسم کے جارحانہ خیالات ہمیشہ مسلط رہتے تھے اور وہ اپنے اندر بیچ و تاب کھاتا رہتا تھا۔ ایک روز اس پر جارحانہ خیالات اس قدر حاوی ہوئے کہ وہ اپنے ایک ساتھی کے ساتھ محل میں آیا اور دیوان خاص کے لال پر دے تک گھوڑا دوڑاتا ہوا پہنچ گیا۔ یہ پہلا واقعہ تھا کہ محل شاہی میں ان آداب کی جارحانہ خلاف ورزی کی گئی تھی۔ شہنشاہ کو انتہائی دکھ اور پشیمانی اس توہین آمیز گستاخی پر ہوئی۔ کلکتہ سے گورنر جنرل نے اس حادثے کی اطلاع ملنے پر فوراً معافی نامہ ارسال کرتے ہوئے یہ کہا کہ اس حادثہ کی خبر سن کر ہم روح کی گہرائیوں تک المیہ کا طور پر مضروب ہوئے ہیں اور ہمیں از بس دکھ اور ندامت کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔^{۳۰}

ہاکنز کی فوراً جواب طلبی ہوئی۔ گورنر جنرل نے اس کے بیانات کو نظر انداز کرتے ہوئے اسے دلی کی ریڈیٹنسی سے ۱۸۳۰ء میں برطرف کرنے کا حکم جاری کر دیا۔

ہاکنز (Hawkins) نے شاہی محل میں جو کچھ کیا دراصل وہ ہندوستان میں برطانوی ذہنوں کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کا عکس تھا۔ پرسی دل سپیر (Percival spear) نے اسی بدلتے ہوئے برطانوی رویے کا ذکر کیا تھا۔ برطانوی افسر اپنے حاکمانہ اقتدار کے نشے میں تھے۔ ان سے پہلے کی نسل کے لیے شاہ عالم ثانی پرانی مغلیہ عظمت کا زندہ نشان تھا۔ اس لیے قابل صد احترام تھا، مگر افسروں کی آنے والی نئی نسل اقتدار اختیار اور افواج و سلطنت سے محروم مغل شہنشاہوں کو بے معنی اور کار از رفتہ علامت سمجھ رہی تھی اور ان کی عظمت و شوکت کا اعتراف ان کے لیے محض کھوکھلا تھا۔ اس لیے وہ بادشاہت کے ادارے کو رسمی حد تک بھی قبول کرنے کے لیے دل سے تیار نہ تھے۔ کلکتہ سرکار کی طرف سے مغل شہنشاہ کے روبرو آداب بجالانا ان کے اندر کم تری کا احساس پیدا کرتا تھا۔ وہ سرکار کے حکم کے مطابق رسمی طور پر آداب تو بجالاتے تھے مگر ان کو اب یہ سب کچھ مذاق معلوم ہونے لگا تھا۔

اب ہم انیسویں صدی کی تیسری دہائی کا ذکر کرنے والے ہیں جب تخت دلی پر اکبر شاہ ثانی جلوہ افروز تھا۔ دلی کا ریڈیٹنٹ شہنشاہ دلی کے سامنے اس کے ماتحت اور رعایا کے فرد کے طور پر حاضر ہوتا تھا۔ وہ شاہی خاندان کے سامنے کھڑا رہتا تھا، بیٹھ نہ سکتا تھا، ہر روز چوب دار کے ذریعے شہنشاہ کی صحت دریافت کرنے کے آداب پر مجبور تھا۔ تعظیم سے آداب بجالاتا تھا اور جھک کر نذر پیش کرتا تھا۔

شہنشاہ پرانی مغل رسم کے مطابق نذر وصول کرتا تھا۔ یہ نذر دلی کا ریڈیٹنٹ اور گورنر جنرل بھی پیش کرتا تھا۔ ۱۸۱۳ء میں لارڈ موریا (Lord Moria) نے شہنشاہ سے مساوی سطح سے ملنے کے فیصلے کے بعد گورنر جنرل کی طرف سے پیش کی جانے والی نذر کو بند کر دیا تھا اور اس کی جگہ متبادل طور پر ایک سالانہ نذر پیش کرنے کا سلسلہ

شروع کیا تھا جو ریڈیڈنٹ پیش کرتا تھا۔

۱۸۳۶ء میں سرکار کی طرف سے پیش کی جانے والی ”نذر“ بند کردی گئی مگر دلی کے ریڈیڈنٹ کی طرف سے شہنشاہ، ملکہ اور جانشین کو ”نذر“ پیش کی جاسکتی تھی..... دلی کے برطانوی افسر ذاتی سطح پر اپنی جیب سے نذر پیش کر سکتے تھے۔

دلی ریڈیڈنٹسی میں تعینات شدہ نئے اسٹنٹ کمپن گراہم (Capt. Graham) کو جب شہنشاہ کے حضور ۱۸۳۷ء میں پیش کیا گیا تو شہنشاہ نے نذر کے بغیر اس کی حیثیت کو تسلیم کرنے سے صاف انکار کر دیا۔ بے چارے گراہم کو اپنے ذاتی خرچ سے نذر ادا کرنی پڑی۔ اس کے بعد کلکتہ سرکار نے اسٹنٹ کو سرکاری خرچ پر نذر پیش کرنے کی اجازت دے دی۔

”نذر“ پیش کرنے کی رسم کو ۱۸۳۳ء میں لارڈ ایلن براگ (Lord Ellen Borough) نے بالآخر ہمیشہ کے لیے بند کرنے کا حکم دیا۔ وہ شہنشاہ کے لیے کسی قسم کی کوئی ہم دردی یا اس قسم کے جذبات کا کوئی خیال نہ رکھتا تھا۔ وہ ریڈیڈنٹ کی طرف سے پیش کی جانے والی نذر کو بھی اس کے مرتبہ کے منافی اور ریڈیڈنٹ کے لیے کسر شان قرار دیتا تھا۔ شہنشاہ اس رسم کے موقوف کیے جانے سے بہت مضطرب ہوا اور گورنر جنرل کو خط لکھا۔ گورنر جنرل نے شہنشاہ کی رائے قبول نہ کی مگر مالی مدد کے لیے وظیفہ میں دس ہزار روپے کا اضافہ کر دیا۔ شہنشاہ ”نذر“ کے علاوہ دوسری بات ماننے کے لیے تیار نہ تھا اس لیے یہ اضافہ قبول نہ کیا۔

کمپنی نے ۱۸۰۳ء اور ۱۸۰۵ء میں شاہی خاندان کے لیے جن حقوق، مراعات اور آداب و تعظیم کو قائم رکھنے کا اقرار کیا تھا ان سے مسلسل گریز کا سلسلہ اختیار کیا گیا۔ جوں جوں ہندوستان پر کمپنی کا تسلط مستحکم ہوتا گیا۔ برطانوی رویہ بھی تبدیل ہوتا گیا اور بالآخر لال قلعہ میں مقیم شہنشاہ کے سائے سے کمپنی نے نجات حاصل کرنے کے لیے منصوبہ بندی وضع کرنے کا کام شروع کیا۔ یہ سلسلہ کئی مراحل سے گزر رہا تھا۔ ریڈیڈنٹ اور گورنر جنرل اپنے وسیع مقبوضات اور اقتدار و اختیار کے نشے میں دلی سے شہنشاہ کی علامتی حیثیت کا بھی خاتمہ کرنے پر کمر بستہ ہو گئے۔ ہم اس داستان کی مختلف قابل ذکر کڑیاں یہاں بیان کرتے ہیں۔

مغلوں کے اقتدار اعلیٰ کے خاتمہ اور کمپنی کی مکمل حاکمیت کا فیصلہ چند برسوں میں نہیں بلکہ نصف صدی کی سیاسی مصلحتوں پر صبر آزما غور و خوض کے بعد ہی ممکن ہو سکا تھا۔ کمپنی بادشاہت کو ختم کر کے اپنی حاکمیت مسلط کرنے کی جو دیرینہ خواہش رکھتی تھی اسے عملی جامہ پہنانے کا موقع ۱۸۳۸ء میں پیدا ہوا۔ یہ بات دل چسپ ہے کہ مغلوں کو ان کے رتبہ شاہی سے محروم کر دینے کا فیصلہ ان واقعات کا نتیجہ ہے جو بہادر شاہ ظفر کے جانشین کا تعین کرنے کے سلسلہ میں سامنے آیا۔ ہندوستان میں آنے والا ہر نیا گورنر جنرل مغل شہنشاہ کے وقار و عظمت اور اس کی حاکمیت کے مسئلہ تصور کو مجروح کرنے کی کوشش کرتا رہا تھا اور ایسے اسباب کا متلاشی رہا جو لال قلعہ کے اقتدار اعلیٰ کے فلسفہ کو پرامن طور پر خاتمے کے منطقی انجام تک پہنچا دیں چنانچہ اس نوعیت کے اسباب کا سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب بہادر شاہ ظفر کے جانشین کا مسئلہ اس کی زندگی میں دو شہزادوں کی ناگہانی موت کے بعد سامنے آیا، لیکن ان

کی موت سے بھی قبل ۱۸۴۸ء میں دلی کے ریڈیڈنٹ ٹامس متکالف (Thomas Metcalfe) نے بہادر شاہ ظفر کے بعد کے منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جانشین کے لیے یہ تجاویز مرتب کی تھیں:

ا شہزادے سے درخواست کی جائے کہ وہ محل شاہی کو خالی کر دے اور قطب میں سکونت اختیار کر لے۔

ب اگر وہ یہ بندوبست قبول کر لے تو وہ بادشاہ کا خطاب برقرار رکھ سکے گا۔

ج اسے جامع مسجد میں آمد کے موقع پر عیدین کے وقت اور حضرت نظام الدین کی درگاہ پر حاضری کے وقت اپنی توپوں کی سلامی لینے کا حق حاصل رہے گا۔

اگر جانشین اس بندوبست کو ماننے سے انکار کرے تو بادشاہ کا خطاب اور تمام دیگر مراعات ختم کر دی جائیں گی۔ شاہی خاندان کو لال قلعہ کی عمارتیں خالی کرنے کے لیے مجبور کیا جائے گا۔ اور وہ پھر جہاں چاہیں آباد ہو سکیں گے اور وہ برطانوی قانون کے پابند ہوں گے۔^{۳۱}

لارڈ ڈلہوزی نے یہ تجاویز کورٹ آف ڈائریکٹرز کو منظوری کے لیے پیش کی تھیں کہ بہادر شاہ کی وفات کے ساتھ ہی تیموری خاندان کی بادشاہت کا خاتمہ کر دیا جائے گا اور نئے جانشین کے لیے ”شہزادہ“ کا لفظ استعمال ہو گا۔ اسے شاہانہ مراعات حاصل نہ ہوں گی، اس کی حیثیت عام ہندوستانی شہزادوں کی سی ہوگی۔ اسے لال قلعہ خالی کرنا ہوگا۔ خاندان کا سربراہ ”قطب“ میں رہائش اختیار کرے گا اور دیگر افراد شہر میں یا جہاں پسند کریں گے رہ سکیں گے۔

ڈلہوزی کی یہ تجاویز ”کورٹ آف ڈائریکٹرز“ اور بورڈ آف کنٹرول کے درمیان شدید اختلافی مسئلہ بن گئیں۔ تئیس میں سے انیس ممبران تجاویز کے خلاف تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ ایک تو ان سے مسلمان برصغیر میں بہت بے اطمینانی محسوس کریں گے اور دوسرا شہنشاہ دلی کے جذبات مجروح ہوں گے۔ نیا جانشین اس تجویز سے غیظ و غضب میں ہوگا اور اگر اس کی رگوں میں تیمور کے خون کا ایک قطرہ بھی ہوگا تو وہ اپنے اجداد کا محل خالی کرنے کی جگہ اپنی جان قربان کر دے گا مگر بورڈ آف کنٹرول (Board of control) ڈلہوزی (Dalhousie) کی تجاویز کے حق میں تھا۔ ڈلہوزی نے ان تجاویز میں ترمیم کر دی۔ ترمیم کے مطابق بہادر شاہ کے بعد اس کا جانشین بادشاہ کہلا سکے گا۔ اسے قلعہ خالی کرنے کے لیے مجبور نہ کیا جائے گا بلکہ اسے قطب میں آباد ہونے کی ترغیب دی جائے گی اور اس صورت میں اسے پچیس ہزار روپے کی زیادہ آمدنی دی جائے گی۔ قلعہ میں رہنے کی صورت میں اس کے بچے اور بچوں کی اولاد ہی رہ سکے گی۔ باقی سب لوگ قلعہ چھوڑ دیں گے۔ ڈلہوزی کی ان ترمیم شدہ تجاویز کی منظوری کورٹ آف ڈائریکٹرز نے دے دی تھی۔^{۳۲}

۱۸۴۸ء میں دلی کے ریڈیڈنٹ ٹامس متکالف (Thomas Metcalfe) نے جب شاہی خاندان کی علامتی حکومت کو ختم کرنے کے لیے تجاویز تیار کیں تو اس وقت دلی کے تخت پر بہادر شاہ ظفر بیٹھا تھا۔ ظفر کا جانشین شہزادہ دارابخت تصور کہا جاتا تھا۔ اس کی عمر ستاون برس تھی۔ صحت کے اعتبار سے وہ کم زور انسان تھا۔ دارا کے بعد دوسرا جانشین مرزا فخر الدین ہو سکتا تھا۔ وہ تیس برس کا تھا۔ وہ دارابخت کے مقابلہ میں صحت مند بھی تھا اور

صاحب فہم و فراست بھی.....

مرزا فخر الدین ان تجاویز کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو گیا تھا۔ وہ محل شاہی خالی کرنے کے لیے بھی آمادہ تھا مگر یہ شرط رکھی تھی کہ تیور کے خاندان کی بادشاہت کا خطاب اور دیگر حقوق برقرار رکھے جائیں جو اس کے اجداد کو حاصل تھے۔ کمپنی اور شہزادے کے درمیان اس سلسلے میں ایک معاہدہ ۲۳- جنوری ۱۸۵۲ء کو طے پا گیا تھا، مگر ۱۰ جولائی ۱۸۵۶ء کو شہزادے کی اچانک موت سے یہ مسئلہ پیچیدہ ہو گیا۔ اب بہادر شاہ اور زینت محل نے جواں بخت کو بادشاہ بنانے کی بھرپور سعی کا دوبارہ آغاز کر دیا۔ مگر ان کو کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔

مرزا فخر الدین کی موت کے بعد نئے جانشین کے لیے پہلے سے مختلف شرائط طے کی گئیں۔ اب نیا جانشین بادشاہ کی جگہ ”ہزار نسل ہائی نس دی پرس“ کہلانے کا مستحق سمجھا گیا تھا۔ پندرہ ہزار روپے ماہانہ الاؤنس کے لیے رکھے گئے اور برطانوی سرکار کا نمائندہ اس کے سامنے بیٹھنے کا حق دار سمجھا گیا تھا۔

اب ہندوستان میں برطانوی اقتدار اعلیٰ کی برتری مسلمہ ہو چکی تھی۔ مغلیہ اقتدار کی ردایتی علامت بھی بری طرح گہنا گئی تھی۔ لال قلعہ جو ہندوستان کے اقتدار اعلیٰ کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا، اب برطانوی سرکار کے جھنڈے تلے لانے کے انتظامات مکمل کر لیے گئے تھے۔ مغل شہزادوں کا دم خیم ہمیشہ کے لیے ختم ہو چکا تھا۔ وہ لال قلعہ کو بھی خیر باد کہنے کے لیے بادل ناخواستہ تیار ہو چکے تھے۔ کمپنی کے افسران نے نصف صدی کے عرصے میں ان کو اقتدار کے تمام ظاہری نشانوں اور عظمت رفتہ کی رسوم سے رفتہ رفتہ محروم کر دیا تھا اور آخر کار حقیقت پسندی کی سوچ نے ان کو اپنی بے بسی کا پورا احساس دلادیا تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ، کلکتہ مرکز اور لال قلعہ کی آخری کش مکش کا فیصلہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد ہو گیا۔ قلعہ کا علاقہ متنی کردار بھی ختم ہوا اور ہندوستان برطانوی مقبوضات کا حصہ بن گیا۔

حوالے

- ۱- Datta, Kalkankar, Shah Alam and the East India company (Calcutta: The world press, 1965.) p.112
- ۲- Ibid pp.113-114
- ۳- Panikar, K.N. British Diplomacy in North India [A study of the Delhi Residency 1803-1857] (Delhi: Associated Publishing House 1968,) 181-182
- ۴- Panikar, British Diplomacy, 19
- ۵- Fisher, Micheal H. Indirect Rule in India [Residents and the Residency system: 1764-1857] (Delhi: Oxford University Press, 1991) p.184
- ۶- Panikar, p.22

۷- Panikar, p.24

-۸ ضیاء الدین لاہوری، بہادر شاہ ظفر کے شب و روز (لاہور: مطبوعات، ۱۹۹۹ء)، ۱۳۴

-۹ بہادر شاہ ظفر کے شب و روز، ۱۳۶

۱۰- Panikar, p.6

۱۱- Shah Alam and the East India Company, p.112

-۱۲ حسن نظامی، مرتب: مقدمہ بہادر شاہ ظفر (لاہور: الفیصل، ۱۹۹۰ء)، ۹۷

-۱۳ فریڈنگن، ویلیو، تاریخ شاہ عالم، شاہ الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۶ء)، ۱۹۱

۱۳- Bayly, C. A. Indian Society and the Making of British Empire

(Cambridge: Cambridge university press. 1988) p.15

۱۵- Ghose, Indira, Editor; Memsahibs Abroad (Delhi: Oxford university press, 1998) p.29

۱۶- Spear, Prceval, Twilight of the Mughals (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991) pp.8-9

۱۷- Bayly, Indian Society p.15

-۱۸ چندرکار نجم دار، "راجہ رام موہن رائے اور آخری شاہان مغلیہ" سراج الحق قریشی، مترجم: مصنف، (مدراج ۱۹۴۳ء)، ۹۳

-۱۹ مذکورہ حوالہ، ۹۳

۲۰- Panigrahi, Devendra, Charles Metcalfe in India 1806-1835 (Delhi:

Munshiram Manoharlal, 1968) 13

۲۱- Panikar, British Diplomacy, p.138

۲۲- Ibid; p.139

۲۳- Ibid; p.142-144

۲۴- Burke, S.M. Salim al Din Quraishi, Bahadur shah-The last Mogul Emperor of India (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1995) p.50

۲۵- Ibid; p.52

۲۶- Spear, Twilight of the Mughals, p.77

۲۷- Panikar, British Diplomacy, pp.148-149

۲۸- Fisher, Indirect rule in India, p. 183

۲۹- Ibid; p.183

۳۰- Panikar, p.150

۳۱- Ibid; pp.167-168

۳۲- Ibid, pp.171-172

دلی کی بزمِ آخر

شاہ نصیر

(۱۸۳۹ء-۱۷۶۱ء تقریباً)

دلی کا وہ شاعر شاہ نصیر تھا کہ جس کی قادر الکلامی اور بسیار گوئی کی مداحی کرتے ہوئے آزاد نے یہ لکھا تھا کہ اس کا طبع موزوں گویا ایک درخت تھا کہ جب اس کی ٹہنی کو ہلاؤ، پھل جھڑپڑیں گے! آزاد کی تحسین شعری اپنی جگہ بجا ہے کہ ان کا دور روانی طبع اور قدرت کلام کا دور تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ شاہ نصیر کی طبع موزوں کی شاخ سے گرائے گئے پھل شیریں ہوتے تھے نہ ریلے۔ یہ تو سنگ لاخ قسم کے پھل تھے (جن کا کھانا اور ہضم کرنا آج بہت دشوار لگتا ہے) یہ ۱۸۵۷ء سے قبل ہی کا ذوق طبع تھا جو ایسے ثقیل میوؤں کو کھا کر نہ صرف لطف اندوز ہوتا تھا بلکہ آسانی سے ہضم بھی کر لیتا تھا۔

شاہ نصیر کی پیدائش کا زمانہ تقریباً وہی ہے جب پانی پت (۱۷۶۱ء) کے خون آلودہ میدان میں مرہٹہ افواج ہزاروں مقتول سپاہی چھوڑ کر بدحواسی کے عالم میں دکن کی جانب بھاگ رہی تھیں اور احمد شاہ ابدالی کی فاتح سپاہ پانی پت سے نکل کر دلی میں لوٹ مار کے لیے بڑھ رہی تھی۔

شاہ نصیر کی پیدائش سے چند برس پہلے ہندوستان پلاسی کی جنگ (۱۷۵۷ء) ہار چکا تھا اور سراج الدولہ کی شہادت ہو چکی تھی۔ دلی کے تخت کا وارث شاہ عالم ثانی ۱۷۵۹ء میں دلی سے دور بہار کے خشک میدانوں میں اپنی بادشاہت کا اعلان کر چکا تھا۔

شاہ نصیر نے نوجوانی میں شاعری کا آغاز کیا تو دلی کے ایک درویش صفت شاعر میر محمدی مائل کے شاگرد ہوئے۔ دلی کے ادبی منظر پر شاہ حاتم، مرزا مظہر جان جاناں، سودا، میر اور درد چھائے ہوئے تھے۔ اردو غزل داخلیت، حسن و عشق، غم دوراں، گریہ و فغاں، زندگی کی ناپائے داری اور تصوف کے مسائل بیان کر رہی تھی۔ سودا شہر آشوب لکھ رہے تھے۔ درد اپنی شاعری کے ساتھ ساتھ صوفیانہ رسائل تصنیف کر رہے تھے۔ اردو شعرا اپنے اسلوب کو خوش گوار بنانے کے لیے مقامی زبانوں کے ان الفاظ کو ترک کرتے جا رہے تھے جو غزل کے لیے نامانوس تھے اور غراہت کا رنگ رکھتے تھے۔ غزل کے اسالیب پر فارسی کی شعری لغت کا رنگ غالب آتا جا رہا تھا۔ مرزا مظہر

جانِ جاناں کے ہاں فارسی کی شعری لغت کا خوب صورت امتزاج عمل میں آچکا تھا اور یہ رنگِ سخن مستقبل کے شعرا کے لیے ایک نمونہ بن گیا تھا۔

شاہ نصیر کے تخلیقی شعور نے اپنے عہد کی ادبی روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنے لیے شعری اسالیب کا میدان منتخب کیا تھا کہ یہ میدان ان کے ذوقِ طبع سے مناسبت رکھتا تھا۔ شاہ نصیر کی توجہ کا مرکز رفتہ رفتہ شعری لسانیات بن گئی تھی۔ وہ غزل کے فکری اور صوفیانہ سرمایہ سے متاثر نہ ہو سکے اور نہ ہی حسن و عشق کی روایت سے مستفیض ہوئے۔

اٹھارھویں صدی کے آخر تک شاہ نصیر شمالی ہند کے اہم شاعر بن چکے تھے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں (۱۷۸۰ء)، حاتم (۱۷۸۳ء)، سودا (۱۷۸۱ء) اور درد (۱۷۸۵ء) کی وفات کے بعد شاہ نصیر دلی میں استاد کی کا درجہ حاصل کر چکے تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں شاہ نصیر کے ادبی معرکے بھی مشہور ہیں۔ دلی اور لکھنؤ کے شعری ایوانوں میں ان کی حاضر دماغی، نکتہ سنجی اور شعرِ نہی کی گونج مدتوں سنائی دیتی رہی ہے۔ اپنی زندگی میں انہوں نے لکھنؤ اور حیدر آباد کے سفر کیے اور ہر جگہ اپنی استاد کی ثابت کیا۔ مہاراجہ چند لال شاداں، شاہ نصیر کا سرپرست بن گیا تھا۔ اس لیے ۱۸۰۳ء کے بعد وہ حیدر آباد سے غسٹک رہے۔ وہ حیدر آباد کو ”بہشت“ کہتے تھے۔ اور بالآخر ۱۸۳۹ء/۱۲۵۳ھ میں اسی بہشت میں ”مضمون مرگ“ باندھ کر ابدی نیند سو گئے تھے۔

تنویر احمد علوی نے شاہ نصیر کی شاعری کو مشاعراتی شاعری قرار دیا ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ شاہ نصیر شعری مواد یعنی فکر و خیال سے زیادہ دلی کے طرزِ ادا کا شاعر ہے۔

شاہ نصیر کی شاعری کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم ان کے زمانہ کے ادبی ماحول کو سمجھنے کی کوشش کریں کیوں کہ ان کے اسلوب اور شاعری کے رنگ و آہنگ پر ان کے عہد کے ادبی ماحول کا گہرا اثر ہے۔ اگرچہ میر و سودا کے دور میں دلی اور لکھنؤ میں مشاعروں اور مطارحوں کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا مگر ان اصحابِ فن کے بعد یہ سلسلہ زیادہ زور شور سے جاری ہوا۔ نصیر کی زندگی کے واقعات پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کثرت سے مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ ان مشاعروں میں کئی بار معارضوں کی نوبت بھی آ جاتی تھی۔ یہ مشاعرے اس عہد کی تہذیبی زندگی میں نہایت اہم کردار ادا کرتے تھے۔ زبان و بیان کے معیارات ان ہی مشاعروں میں متعین ہوتے تھے۔ شعرا اپنے کمالات دکھانے کے لیے بہتر سے بہتر غزل کہنے کی کوشش کرتے تھے جس سے زبان کا دامن وسیع ہوتا تھا۔ مشاعروں میں پڑھے جانے والے کلام کی یہ ہمیشہ سے خصوصیت رہی ہے کہ یہ عام فہم ہوتا تھا۔ شعر کا سربلغ الاثر ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ یہ شعر کی سربلغ الہی ہی تھی جو شاعر کو داد کا حق دار ثابت کرتی تھی۔ اسی وجہ سے مرزا قادر بخش صابر نے یہ لکھا تھا کہ اس بزرگ (شاہ نصیر) کا کلام عام فہم کے سبب سے کم استعدادانِ تنگ مایہ کے ذہن میں بہت جم جاتا اور سہولتِ فہم سے ہر کس و نا کس کی زبانِ حرفِ تحسین سے ہنگامہ قیامت برپا کرتی۔ لہذا مشاعرے میں وہی کلام کام یاب ہوتا تھا جس میں زبان کی چاشنی، چٹخارہ اور محاورے کا مزہ ہوتا تھا۔ چنانچہ شاہ نصیر کے دور میں ہونے والے ان مشاعروں نے ان کی شاعری پر بھی اثر کیا۔ اس اثر کی وجہ سے ان کی شعری زبان

مشاعر آتی زبان کمی جاسکتی ہے۔ اس میں زبان کی سادگی اور لطف بیان کے ساتھ ساتھ سنگ لاخ زمینوں اور عجیب عجیب ردیفوں کا استعمال عام ہے۔ شاہ نصیر کا دور شاعر کی کامیابی کے لیے قادر الکلامی کو شرط قرار دیتا تھا۔

شاہ نصیر نے مجلسی شاعری کے لسانی کھیل کو درجہ کمال تک پہنچا دیا تھا۔ اپنے زمانے میں وہ اس حد تک آگے نکل گئے تھے کہ انہوں نے شاعری کے بنیادی اوصاف یعنی فکر و تخیل اور جذبہ و احساس کی دنیا کو فراموش کر دیا تھا۔

شاہ نصیر اپنے دور میں شعری تخلیق کے لیے معیار اور علامت بن گئے تھے۔ زبان کی جس روایت کو انہوں نے فروغ دیا تھا وہ ان کے بعد دلی میں مزید چمکی اور ان کے شاگرد ذوق نے استاد کی زبان والی روایت کو بلندی پر پہنچا دیا۔ زبان کے معاملہ میں وہ انیسویں صدی کے بہت اہم شاعر قرار پائے۔ ذوق کے اثرات انیسویں صدی کے رابع اول میں شروع ہوئے اور انیسویں صدی کا رابع دوم تو ان کی آواز سے مکمل طور پر گونج رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے ذوق کے استاد شاہ نصیر کا نام اٹھا رھویں صدی کے عشرہ آخر اور انیسویں صدی کے رابع اول میں ہندوستان کے شمال، مشرق اور جنوب میں گونج رہا تھا۔ زبان کی شاعری کا جو علم شاہ نصیر نے بلند کیا تھا ان کا شاگرد ذوق اس علم کو لے کر اٹھا تھا اور اس کی زبان کے طلسم اور طرز اداس کی تاثیر سے ہندوستان بدلتا ہوا تھا۔

اور یہ ذوق کے لسانی کھیل کا طلسم تھا کہ جس کے ہاتھوں انیسویں صدی میں ہندوستان کا سب سے بڑا شاعر غالب عاجز آ گیا تھا۔ اس کے انتہائی زرخیز متخیلہ کو اس قسم کی شاعری کے ہاتھوں پریشان ہونا پڑا تھا اور بالآخر ۱۸۲۷ء کے لگ بھگ وہ اردو زبان کی شاعری سے اپنا تعلق بے حد محدود کر کے فارسی شاعری کی طرف نکل گیا تھا۔ اس دور میں شاعر کون تھا؟ اس سے کیا توقعات وابستہ کی جاتی تھیں؟ شاعری کی تعریف، حدود اور امکانات کیا سمجھے جاتے تھے؟ بڑا شاعر کسے سمجھا جاتا تھا؟ بڑے شاعر کے اوصاف کیا قرار پائے تھے؟ یہ بہت سی باتیں ہیں جن کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ان باتوں کو سمجھنے سے ہم نہ صرف شاہ نصیر بلکہ اس عہد کو بھی بہتر طور پر سمجھ سکیں گے کہ جس عہد میں وہ زندہ تھے۔ بڑے شاعر کہلاتے تھے۔ اپنے عہد پر اثر انداز تھے اور ایک روایت ساز شاعر کا کردار ادا کر رہے تھے۔ آئیے ہم اس سلسلے میں ”آب حیات“ سے رجوع کرتے ہیں کہ آزاد اس دور کے شاعر بھی تھے اور عاشق بھی..... اور اس اسلوب شعر کے از بس مداح بھی کہ جس کی روایت شاہ نصیر سے جڑی ہوئی ہے۔ آزاد ان کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

”نئی نئی زمینیں نہایت برجستہ اور پسندیدہ نکالتے تھے مگر ایسی سنگلاخ ہوتی تھیں

جن میں بڑے بڑے شہسوار قدم نہ مار سکتے تھے۔ تشبیہ اور استعارہ کو لیا ہے اور نہایت آسانی سے برتا ہے..... علم کے دعویٰ دار شاعر ان کے کلام کی دھوم دھام کو ہمیشہ کن انکھیوں سے دیکھتے تھے اور آپس میں کانا پھوسیاں بھی کرتے تھے۔ پھر بھی ان کے زور کلام کو دبانہ سکتے تھے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ زور طبع ان کا کسی کے بس کا نہ تھا۔ جن سنگلاخ زمینوں میں مگر

کلام سے وہ مشاعرے کو تڑپا دیتے تھے اور وہ کو غزل پوری کرنی مشکل ہوتی تھی۔“ ۵

آزاد نے اچھے شاعر کے جو اوصاف بتائے ہیں وہ شعری اسالیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ چنانچہ شاہ نصیر

کے زمانہ میں اچھے شاعر کی تعریف یہ کی جاتی تھی کہ وہ نئی نئی زمینیں نکالتا ہو، سنگ لاخ زمینوں میں شعر کہتا ہو تشبیہ و استعارے کو آسانی سے استعمال کرتا ہو اور زور کلام رکھتا ہو۔ اگر معیارات یہی تھے تو شاہ نصیر اپنے دور کا بڑا شاعر کہلائے جانے کا مستحق تھا۔

شاہ نصیر غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کو جو شے ممتاز کرتی ہے، وہ ”تغزل“ ہے۔ تغزل ہی غزل کا وہ حقیقی جوہر ہے جو کسی شاعر کی شاعری کو استحکام اور دوام بخش سکتا ہے۔ میر، سودا، درد اور مصحفی کی شعری عظمت کو تغزل ہی نے محفوظ رکھا ہے اور شاہ نصیر کے ہاں غزل میں اگر کسی چیز کی کمی ہے تو وہ تغزل ہی ہے۔ تغزل ہی کے فقدان کے باعث ان کی غزل تاریخ ادب کے اوراق میں اسلوبیاتی تجربے کے طور پر محفوظ ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کا طالب علم شاہ نصیر کی شاعرانہ ریاضت، قادر الکلامی، بسیار گوئی، مشکل پسندی اور اسی قسم کی دیگر خصوصیات کو اٹھارہویں صدی کے ربع آخر اور انیسویں صدی کے ربع اول میں رکھ کر ہی دیکھ سکتا ہے۔ ان کا شعری وجود تغزل کی دنیا میں وسیع ہوتا ہوا نہیں ملتا۔ انہوں نے اپنی شاعری کو شاعرانہ اوصاف سے مسلسل دور رکھا اور شاعری کو لفظوں کا کھیل سمجھتے رہے۔ ان کی غزل میں شاعری بہ حیثیت شاعری کے نہیں بلکہ لسانی آرٹ کے طور پر ملتی ہے۔

عمر بھر وہ اس آرٹ ہی کا مظاہرہ کرتے رہے۔ دلی، لکھنؤ اور دکن میں ان کے اس فن کی دھوم تھی۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے اس لفظی فن کاری کو نقطہ کمال تک پہنچا دیا تھا۔ میر کے دور کے بعد لوگوں کے لیے یہ نئی چیز تھی۔ شاید درد کی سنجیدہ اور میر کی ماتمی صدائیں سن سن کر لوگ تھک چکے تھے۔ غم اور گریہ زاری کے مسلسل اظہار کے باعث شمالی ہند میں اردو غزل اپنے مضامین میں یکسانیت کے اکتا دینے والے مراحل سے گزر رہی تھی۔ سودا کے خارجی رنگوں سے غزل کی فضا میں ایک حد تک یکسانیت کم تو ہو گئی تھی مگر مجموعی حیثیت سے غم و الم کا اثر نہایت گہرا تھا۔ اس لیے شمالی ہند کی ادبی روایت کسی نئے شعری تجربے کی منتظر تھی۔ شاہ نصیر نے اسی زمانے میں اپنی شعری لسانیات کو پیش کیا تو لوگ دیکھتے رہ گئے۔ خیال و فکر سے گریزاں معاشرے میں شاہ نصیر نے لفظوں کا جو کھیل کھیلا وہ چونکا دینے والا تھا۔ لوگ اس فن میں سودا کو بھول کر شاہ نصیر کے کمال فن کے معترف ہو گئے اور شاہ نصیر اس فن میں ایسے الجھے کہ شاعری کی جگہ ناشاعری کرتے ہوئے عمر بیت گئی۔ خود ان کا اپنا فن ہی ان کو شکست دے گیا۔ شاہ نصیر کی غزل کو دیکھیے تو اس میں اوسط درجے کے ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جن پر غزل کی روایتی داخلیت کا ہلکا سا سایہ کہیں کہیں نظر آ جاتا ہے۔ غزل کی ثقافت میں حسن و عشق اور عاشقی کے مضامین بھی ادھر ادھر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ طالب دیدار عشاق کو چہ محبوب میں موجود ہیں اور نقش قدم کی طرح جے بیٹھے ہیں۔ محبوب خون کا پیاسا ہے اور عاشق ہیں کہ ”آب دم تلوار“ سے تشنگی بھانا چاہتے ہیں۔ عشق کے بیابان میں عاشق تھک ہار کر کانٹوں سے لگے بیٹھے ہیں۔ محبوب کی محفل کو دیکھیے تو عشاق حسن محبوب سے ورطہ حیرت میں گم ہیں۔ عاشق کبھی کو چہ محبوب میں جانا چاہے تو ممکن نہیں، وہاں ہر نا کے پر پہرے دار کھڑے کر دیے گئے ہیں۔

پس دیوار تک گر، رخنہ دیوار بیٹھے ہیں
ذرا تو دیکھ عاشق طالب دیدار بیٹھے ہیں

اٹھائے سے کسی کے کب انھیں ہیں جو کوئی جم کر
 ترے کوچے میں جوں نقش قدم اے یار بیٹھے ہیں
 پیاسا خون کا پھرتا ہے گر قاتل تو پھرنے دو
 کہ ہم بھی تشنہ آب دمِ تلوار بیٹھے ہیں
 اُجھتے کیوں ہو اے خارِ بیابانِ وفا دیکھو
 تمہارے ہم تو دامن سے لگے ناچار بیٹھے ہیں

اٹھے جو بلبلے کی طرح سے بحرِ حقیقت میں
 وہیں پھر کھولتے ہی آنکھ کے اک بار بیٹھے ہیں
 تری محفل میں کیا ہے بزمِ تصویرات کا عالم
 خموشاں ہیں کھڑے دو تین اور دوچار بیٹھے ہیں
 گزر ہو کس طرح عاشق کا اُس کے محلے میں
 خبرداری کو ہرنا کے پہ چوکیدار بیٹھے ہیں

کرے گا کوچ جب تو کاروانِ عمر کہہ دینا
 کہ ہم بھی مستعد چلنے کو یاں تیار بیٹھے ہیں
 یہ مثالیں جو ہم مندرجہ بالا سطور میں پیش کر چکے ہیں اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ ان کا اسلوب اور
 مواد کسی انفرادیت کا حامل نہیں ہے۔ شاہ نصیر جیسے نامور شاعر کا نام ان مثالوں سے ہرگز بلند نہیں ہوتا۔ ان مثالوں
 کے پس منظر میں میر و سودا کے دور کی عشقیہ شاعری بولتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں شعری تجربہ کی حرارت
 متاثر کرتی ہے۔ جب کہ شاہ نصیر کے ہاں شاعری تجربہ کی حرارت سے محروم ہے۔ اس میں صرف روایتی مضامین کا
 روایتی طور پر اظہار ہے۔ ہم نے جو مثالیں اوپر درج کی ہیں اس قسم کی شاعری کی بہتر مثالیں ہم نصیر سے ماقبل اور
 میر کے مابعد آنے والے اوسط درجے کے شعرا میں آسانی سے دیکھ سکتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں غزل کی ثقافت کے جو محدود منظر ملتے ہیں ان میں سے ایک منظر دیکھیے:

تیری اک جنبش مڑگاں پہ ملے سودا دل کا
 جنبِ دل بیچتے ہیں ہم خس و خاشاک کے مول
 لب خنداں پہ ترے رنگِ مسی ہے اے شوخ
 آج اٹھتی ہے گھٹا برقی شرر بار سے مل
 جلوۂ موج تبسم یار کا
 برق کو دکھلا کے تڑپاتے ہیں ہم
 چھیڑنے سے زلف کے الجھو نہ تم

پڑ گیا ہے بیچ سلجھاتے ہیں ہم
 ابرو کی تیغ کو نہ دکھا ترک چشم یار
 ہاں اس کو جانتے ہیں صفا ہانیوں میں ہم
 فرماتے ہیں وہ رخ پہ بنا زلف کا حلقہ
 دکھلاتے ہیں یہ حسن کے دریا کا بھنور ہم

ان اشعار میں غزل کی ثقافت کا عام رنگ موجود ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں غزل کا محبوب اپنے خاص تیوروں، اداؤں اور سرپا کے ساتھ دکھائی دیتا ہے مگر یہ شاہ نصیر کی پہچان نہیں ہے۔ شاہ نصیر کی پہچان کچھ اور ہے۔ ان کی پہچان عشقیہ جذبے اور احساس کی شاعری نہیں ہے۔ وہ اس میدان کے مرد نہ تھے۔ وہ تو سنگ لاخ زمینوں کے مرد میدان تھے اور زبان و بیان میں قادر الکلامی ان کا طرہ امتیاز تھا اور یہی پہچان تھی شاہ نصیر کی۔

شاہ نصیر کا کلام اگرچہ مجموعی طور پر غزل کی ثقافت اور تغزل کے حسن سے تقریباً محروم ہے مگر اس کے باوجود اس میں کہیں کہیں رنگِ سودا کی نمود سے غزل کی عمومی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ایسے اشعار میں جذباتی حسیت کی ہلکی پھلکی جھلکیاں اور داخلی کیفیات کی مدہم تصویریں دیکھی جاسکتی ہیں۔ خارجیت کے خوش گوار منظر بھی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ایسے اشعار سے ایک مختلف شاہ نصیر برآمد ہوتا ہے جو ”کفن کی مکھی“ ”غسل کی مکھی“ ”آب کی لکڑی“ اور ”مرچیں“ کا شاعر معلوم نہیں ہوتا لیکن مشکل یہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ کے حافظہ میں شاہ نصیر کا نام آخر الذکر رنگِ سخن کی مناسبت ہی سے محفوظ ہے۔ اسی رنگِ سخن میں اس کی انفرادیت کا راز بھی ہے لیکن جو شعر ہم یہاں درج کر رہے ہیں۔ ان میں شاہ نصیر کی انفرادیت نہیں ہے۔ یہ اشعار اس عہد کے مجموعی شعری تجربہ کی پیداوار ہیں اور تقریباً ہر شاعر میں مل جاتے ہیں:

لختِ دل آ کے جب آرائش مرگاں ہوئے
 جھاڑ مرگاں کے سبھی سرو چراغاں ہوئے

جوش ہے موسم میں اس کا روز شب اس کا خروش
 ابر گریاں اور ہے یہ چشم پر نم اور ہے
 تشنہ کامی کے سبب غنچہ نکالے ہے زباں
 جامِ گل میں اے صبا کچھ آبِ شبنم اور ہے

کس کو ہوائے دشت نوردی ہے فصلِ گل
 زنجیر پائے موجِ نسیم سحر مجھے

کیا جانے اب کدھر وہ گئے حیف اے نصیر
یارانِ رفتگاہ کی نہیں کچھ خبر مجھے

فراقِ یار میں رونا نہ چھوڑیو تو نصیر
بلا سے دیدہ پر خم رہے رہے نہ رہے

دشتِ جنوں خیز میں قیس جدھر کو گیا
کیا کہوں ہر خار کی انگلی ادھر کو اٹھ گئی

کیوں کر نہ ساتھ آہ کے نکلے سرِ شکِ چشم
یہ قافلہ جو ہے اسی رہبر کے ساتھ ہے

جوں نقشِ قدم خاکِ نشانِ روِ عشق
تا حشر انھیں گئے نہ اٹھائے سے کسی کے

شیرازہ بندِ ردیفوں کے استعمال سے شاہ نصیر کی غزل میں وحدت خیال کے مضامین بالعموم ملتے ہیں۔ دلی اور لکھنؤ کے اساتذہ نے اس نوعیت کی ردیفوں کے تجربات عام طور پر کیے ہیں۔ شاہ نصیر کی ترتیب دی ہوئی ردیفوں میں ان کے لسانی فن کی اہم خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس قسم کی غزلوں کے کچھ مصرعوں کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

تو جا کے دیکھ سوئے گلستاں نسیم و گل

کس نے کہا دے مجھے رشکِ قمر پان پھول

شب کو نہ کیوں کر تجھ کو پھبتا سر پہ طرہ ہار گلے میں

دیکھیں ان ہاتھوں میں گر رنگِ حنا کی مچھلیاں

سدا ہے اس آہ و چشمِ تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

بادہ کش کے سکھلاتے ہیں کیا ہی قرینے ساون بھادوں

وقت نماز ہے ان کا قامت گاہ خدنگ و گاہ کماں

سر پہ افر چاہیے نے مند زر زریبا

پہلو میں رکھ اس تیر کی پیکان کا لوہا

غرق نہ کر دکھلا کر دل کو کان کا بالا زلف کا حلقہ

بادہ و لب کو ترے کہتے ہیں ہم آتش و آب

زلف جانے ہے وہ بچوں کے ہر تین سے ساٹھ

نقطہ مرگاہ نہیں ہے دیدہ پر آب کی لکڑی

ٹانگوں سے زخم پہلو لگتا ہے کنگھجورا

شاہ نصیر کا دور محاورے، لب و لہجے اور زبان سے عشق کا دور ہے۔ اس سلسلے میں شاہ نصیر کی اپنی ذات بہ ذات خود زبان و بیان کے شعری دبستان کی خالق ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شمالی ہند میں زبان و بیان کے عروج کا نیا دور شاہ نصیر سے شروع ہوتا ہے اور ان کا شاگرد ابراہیم ذوق اس سلسلہ خن کو بلند یوں پر پہنچا دیتا ہے اور خود ذوق کا شاگرد آغ زبان و بیان کی عاشقانہ شاعری میں باکین 'بے باکی' نشاط و طرب اور حسن ادا کی ایک نئی شعری ثقافت تخلیق کرتا ہے۔ آغ کے بعد زبان کی شاعری زوال کی طرف سفر کرنے لگتی ہے۔ بہر حال ہم شاہ نصیر کی شاعری میں محاورے اور روزمرہ کی کھنک سنتے ہیں۔ زبان کے نئے نئے لسانی پینترے دیکھتے ہیں۔ شاہ نصیر کی شاعری کا محاورہ دلی کی تہذیب و ثقافت کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ شاہ نصیر کی زبان میں معاشرے کے اجتماعی تجربے کی آواز سنائی دیتی ہے جس میں ایک طرف زبان کا فطری اور بے تکلف استعمال موجود ہے اور دوسری طرف بناوٹ اور تکلف کا عکس بھی ہے۔ زبان و بیان پر بے پناہ قدرت نے شاہ نصیر کی شعری زبان کو تہذیبی زبان بنادیا ہے۔ ہم یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ شاہ نصیر کی خدمت خن سے زبان کے ٹھیکہ پن کی روایت مستحکم

ہوتی ہے اور یہی وہ روایت ہے جو شمالی ہند میں مستقبل کے شاعر ذوق کے تجربے میں پختہ تر ہوتی ہے اور یہ ٹھیکہ انداز زبان اس کی پہچان اور علامت قرار پاتا ہے۔

شاہ نصیر اور میرامن دلی کی زبان کے معمار قرار دیے جاتے ہیں۔ ایک نے شاعری میں اور دوسرے نے نثر میں ایک دبستان کو استوار کیا یہ قول ڈاکٹر تنویر احمد علوی:

”دہلوی زبان کی شعری بنیادوں کو مستحکم کرنے اور اس روایت کو ایک ادارے کی صورت دینے میں نصیر کا وہی درجہ ہے جو نثر دلی کے بنیادی اسلوب کی نمائندگی میں میرامن کو حاصل ہے۔“

کیوں لے کے پینے سے کروں انکار ناصحا
زائد نہیں دلی نہیں کچھ پارسا نہیں
ہیبت کیا کہوں کہ وہ کہتا ہے بدگماں
پاؤں کو میرے ہاتھ پرے ہٹ لگا نہیں

شیشہ کہے ہے جام سے جھک جھک کے بزم میں
روؤں گا خوب سا مجھے اتنا ہنسا نہیں
فرصت پا کر ہاتھ لگایا پاؤں کو ان کے جب میں نے
کہنے لگے چل دور سرک مت ہاتھ لگا رہے سوتے ہیں

نصیر اس دور میں تب سیر کرنے کی ہے کیفیت
چمن ہو جام سے ہو خیمہ ابر بہاری ہو

میرے استاد پروفیسر حمید احمد خاں نے غزل پر بحث کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ غزل اپنے خاص مزاج کی وجہ سے کوئی بھی لفظ اپنے قبیلہ کے باہر سے انتخاب نہیں کر سکتی ہے۔ غزل کی حساسیت ایسے تمام الفاظ کو رد کر دیتی ہے۔ مثال دے کر وہ یہ کہتے ہیں کہ ہاتھی غزل کے قبیلہ کا لفظ نہیں ہے۔ اس لیے یہ غزل کا حصہ نہیں بن سکتا۔ غزل جیسی نازک طبع اور بے حد حساس صنف ہاتھی کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے۔ مسئلہ وزنی شے کا نہیں ہے اور نہ ہی قوی بیکل جسامت کا ہے۔ آخر محمل لیلیٰ بھی تو غزل کا موضوع بن گیا تھا مگر یہاں اونٹ پر لیلیٰ بیٹھی ہوئی ہے۔ اس لیے عشاق کو حق حاصل ہے کہ وہ شتر یا محمل کو غزل کے قبیلہ میں مقام دے دیں۔ اب بھلا مکھی کا کیا وزن ہے۔ شاہ نصیر سے قبل ”مکھی“ کو اردو غزل میں کم ہی جگہ دی گئی ہے مگر کیا کہیے شاہ نصیر کے کہ جس کی طبائی نے بے چاری مکھی کو اردو غزل کے قبیلہ میں تاریخی مقام دلوا دیا۔ انیسویں صدی میں دلی اور لکھنؤ کی شعری فضا میں ہر ست

کھیاں اڑتی نظر آتی تھیں۔ شاہ صاحب نے اتنی کھیاں اڑائیں کہ اردو غزل کی گلیوں میں بجھنا ہٹ سائی دینے لگی۔ اس کے بعد ”عسل کی مکھی“ نمودار ہوئی۔ اردو ادب کی تاریخ بتاتی ہے کہ میر کی آہ و فغاں، درد کی صوفیانہ لے اور سودا کی ہجویات کا شور شاہ نصیر کی مکھیوں کی آوازوں میں دب گیا تھا۔ میر و سودا کی ادبی روایت دھندلانے لگی تھی۔ شاعری کا سارا زور سنگ لاغ زمینوں کو سنوارنے میں صرف ہو رہا تھا۔ مشائی، قادر الکلامی اور استاد کے نام پر لفظی بے معنویت کو فردغ مل رہا تھا۔ شاعری میر و سودا اور درد کی بامعنی ادبی روایت کو ترک کر کے لفظی بے معنویت کا سفر اختیار کر چکی تھی۔ شاہ نصیر کی تخلیقی توانائی کو دیکھیے تو اس کا تمام تر زور لفظی کھیل میں صرف ہو گیا تھا۔ اس لیے ان کے شعری تجربے اپنے زمانے کی حدوں کے اندر ہی محدود ہو کر رہ گئے۔ شاہ نصیر کی اڑائی ہوئی وہ مکھی آج بھی نصیر کی غزل میں وہیں بیٹھی ہوئی ہے جہاں وہ پونے دو سو برس قبل کے لگ بھگ بیٹھی تھی۔ شاہ نصیر کی بے چاری مکھی اڑ کر آنے والے دور میں داخل نہ ہو سکی اور یہ بھی شاہ نصیر کا کمال تھا کہ اس نے مکھی کے بعد غزل کے حصار کو کھولتے ہوئے ”تیلیاں“، ”مرچیں“، ”کالا بچھو“، ”بیڑا“، ”لوہا“، ”گجھورا“، لکڑی اور روٹنے جیسے لفظ غزل کے قبیلہ میں شامل کر دئیے۔ یہاں پر یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اس نوعیت کی ادبی سرگرمیوں اور اختراعات کے نام پر انہوں نے اپنے دور کے تخلیقی بنجرین پر مہر لگادی تھی۔ ان کی فکری استعداد اور شاعرانہ عظمت کا اندازہ اس قسم کے تجربات سے بہ خوبی طور پر کیا جاسکتا ہے۔

مکھیوں کا شور ختم ہونے کے بعد ادبی فضا میں ”تیلیاں“ اڑنے لگی تھیں۔ انیسویں صدی کے رابع اول کے دوران دلی میں لفظی بے معنویت کی ایک لہر تھی کہ زوروں پر چل رہی تھی۔ شعری عمل رائیگاں جا رہا تھا۔ اس تخلیقی لایعنیت کی ایک مثال ہم ”گلستانِ سخن“ سے پیش کرتے ہیں۔ یہ ۲۹-۱۸۲۸ء / ۱۲۳۳ھ کے قریب کا دور ہے۔ دلی کے مدرسہ غازی الدین خان میں مشاعروں کا بازار گرم تھا۔ ایک مشاعرہ میں منشی فیض پارسا نے غزل پڑھی جس کی ردیف ”تیلیاں“ تھیں۔ اس لایعنیت ردیف نے اس دور کی ادبی فضا میں زبردست ہل چل مچادی اور شعرائے دلی اس زمین میں دھڑا دھڑا غزلیں کہہ کے اپنے تخلیقی بحران کا اظہار کرنے لگے تھے۔ شاہ نصیر نے تقریباً پچاس غزلیں کہہ کے اپنے شاگردوں کے نام سے پڑھوائیں تھیں۔^۹ یہ سارے مظاہرے قدرت کلام کو منوانے کے لیے کیے جا رہے تھے۔ محمد قادر بخش صابر کا کہنا ہے کہ دلی کے شعرائے کئی مہینے تک تیلیوں کی ردیف کے سوا اور کچھ نہ کہا:

”ان عاشقانِ سخن کو ایسا سودا ہوا تھا کہ زمینِ سخن میں مدت تک تنکے چننے کے سوا

کچھ کام نہ کیا اور کثرتِ خس و خاشاک سے کاغذِ مسودہ نے کوڑے کا حکم پیدا کیا۔ غالب ہے کہ اس طرح تازہ کے طفیل سے کسی شاعر کے گھر جاوے میں بھی کوئی تلی باقی نہ رہی ہوگی۔ شاہ نصیر کی تلاش پر ہزار آفریں ہے کہ ہر بار دو غزلہ ساٹھ۔ ستر بیت کا پڑھتا تھا اور ہر شاگرد کی غزل انیس بیس بیت سے کم نہ ہوتی تھی۔ طرفہ یہ کہ وہ سب غزلیں بھی اسی یکے تازِ سخن کی طبع زاد ہوتی تھیں۔“^{۱۰}

تیلیوں کے ان مشاعروں کی گرم بازاری سے صاف طور پر واضح ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں فکر و خیال اور

جذبہ و احساس کی شاعری کا بحر ان پیدا ہو چکا تھا۔ تخلیقی تجربہ پن سے شاعری بے معنویت کے لفظی کھیل میں غارت ہو گئی تھی۔ اسی لیے فراق گورکھپوری نے اس دور کے بارے میں یہ کہا تھا:

”میر و سودا کے بعد اردو شاعری کی کیا گت بنی اس کا اندازہ شاہ نصیر کی شاعری

سے ہو سکتا ہے۔“

ذوق

(۱۸۵۴ء-۱۷۸۹ء)

انیسویں صدی میں ذوق کی عظمت کا راز اس بات میں نہیں تھا کہ اس کی شاعری میں فلسفہ، فکر، مسائل حیات اور تصوف کا عمق پایا جاتا ہے۔ انیسویں صدی تو انسانی اعماق کی گہرائیوں میں جھانکنے کے لیے تیار نہ تھی۔ اس صدی کا ادبی ذہن فلسفہ و فکر کے مسائل سے کنارہ کش تھا، لہذا ذوق کی عظمت حیات و کائنات کو عمیق نظروں سے دیکھنے میں نہیں تھی۔ اس کی عظمت کا راز یہ تھا کہ اس نے زندگی کو ایک اوسط درجے کی نظر سے دیکھا تھا۔ اس نے زندگی کو اسی طرح سے سمجھا اور پیش کیا جیسا کہ انیسویں صدی کی دلی میں اوسط درجے کے شاعر دانش ور ادیب اور اہل ذوق پیش کرتے تھے۔ یہ سارے طبقات ادب کو ذہنی مسرت کا ایک ذریعہ سمجھتے تھے۔ وہ ادب سے بصیرت حاصل کرنے میں گریزاں نہ تھے۔ اس دور کی ادبی روایت میں تقریباً ہر شاعر کسی نہ کسی شکل میں زندگی کی بصیرتوں کا ذکر کرتا ہے مگر اس کی شاعری میں اس بصیرت کا معیار اوسط درجے کے ذہن سے بلند نہ ہوتا تھا۔ چنانچہ ذوق اس معیار پر پورے اترنے والے شاعر تھے۔ وہ اپنے عہد کی ذہنی جذباتی اور فکری ضرورت کو بہ خوبی پورا کر سکتے تھے اور یہی ان کی مقبولیت کا راز تھا اور اسی مقبولیت نے ان کو اپنے عہد میں عظیم بھی بنادیا تھا جب کہ اس دور کا بڑا شاعر غالب اپنے دور کی اس ضرورت کو پورا نہ کر سکتا تھا۔ وہ انسانی ذہن اور قلب کے اعماق کی باتیں کرتا رہا۔ وہ انسان و کائنات کے متعلق غور و فکر میں مصروف رہا۔ اس لیے شمالی ہند کی ادبی روایت اس کے فن سے سرور نہ ہو سکی مگر ذوق کی شہرت شمالی ہند سے نکل کر دکن کے میدانوں تک جا پہنچی تھی اور پورے ہندوستان میں اس کے نام کا ڈنکا بج رہا تھا۔ اس مقام پر ہمیں یہ غور کرنا ہو گا کہ ذوق کی شاعری میں کون سی ایسی خوبیاں تھیں کہ جن کی وجہ سے وہ انیسویں صدی میں عظمت اور شہرت کی بلندیوں تک جا پہنچا تھا۔ کیا اس کی عظمت شاعری کے حقیقی اوصاف پر قائم تھی؟ یا اس عظمت کا انحصار ایسے رجحانات پر تھا جو کسی شاعر کو ادب کی تاریخ کے ایک خاص دور میں شہرت و مقبولیت تو عطا کرتے ہیں مگر اس دور کے گزرنے پر اس شاعر کی عظمت اور شہرت آہستہ آہستہ ادبی تاریخ کے گریبن میں آ جاتی ہے اور پھر کچھ مزید مدت گزرنے پر آنے والی نسلیں اس شاعر کے ساتھ تخلیقی سطح پر اپنی شناخت کرنے سے قاصر رہتی ہیں اور نتیجہ کے طور پر اس کی شاعری ادبی تاریخ کے اوراق میں محفوظ تو ہو جاتی ہے مگر اس کا دائرہ اثر اپنے عہد سے آگے بڑھتا ہوا نظر نہیں آتا۔

ذوق کی شاعری کو دیکھنے اور پرکھنے کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہو گا کہ ہم اسے اس کی شاعری کے دائرہ کار کے اندر رکھ کر دیکھیں۔ اس کی شاعری کے دائرہ کار میں اس کے افکار، مسائل، نظریات، شعری محاسن اور شاعری کا اسلوب شامل ہو گا۔ ہمارے نزدیک ذوق جو کچھ بھی ہے، وہ اسی دائرہ شعر کے اندر ہے۔ اس کی شعری ہستی اس دائرہ کے اندر اندر سانس لیتی ہے۔ اس سے باہر اس کا شعری وجود نہیں ہے لہذا ذوق کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے ہم اس کی شاعری کے دائرہ کار میں داخل ہوتے ہیں جہاں اٹھارہویں صدی کے نصف اول میں اس بڑے شعری نابذ سے ہماری ملاقات ہوتی ہے۔

ذوق سے ہماری پہلی ملاقات ”آب حیات“ کے صفحات میں ہوتی ہے جہاں شیخ محمد ابراہیم ذوق ملک الشعرائی کا تاج پہنے، استاد شہ کے روپ میں اپنے بے شمار کارناموں کے ساتھ ملتا ہے۔ ذوق سے ہماری دوسری ملاقات بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو ادب کی تاریخ کے صفحات پر ہوتی ہے جہاں پر وہ نہ استاد شہ ہے اور نہ ملک الشعرا ہے، محض شیخ محمد ابراہیم ذوق ہے۔ ہمیں اب ان مباحث میں اس بات کا جائزہ لینا ہے کہ ڈیڑھ دو سو برس گزرنے کے بعد شیخ محمد ابراہیم ذوق تاریخ میں کس مرتبہ پر کھڑا ہے اور ان دو سو برسوں میں اس کی ادبی شخصیت اپنے مقام کو کس حد تک برقرار رکھ سکی ہے۔ کیا وہ آج بھی اس مقام اور مرتبہ پر کھڑا ہے جہاں وہ ۱۸۵۳ء میں اپنی وفات کے وقت موجود تھایا پھر ادبی تاریخ کی حرکت میں وہ اپنے اصل مقام سے ہٹ کر پس منظر میں چلا گیا ہے؟

انیسویں صدی کے آغاز سے دلی کی شاعری میں آہ و فغاں اور گریہ و زاری کم ہوتی جاتی ہے۔ فغاں ناپائے داری حیات کا معروف و مقبول تصور ایک حد تک پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ مایوسی اور نامرادی کی گھنائیں بھی چھٹنے لگتی ہیں۔ دلی کا اداس، مضحک اور پڑمرہ شعری منظر تبدیل ہونے لگتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دلی کے ادبی منظر میں تازہ ہوا چلنے لگی ہے۔ اس تبدیلی کے پیچھے ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک (Lord Lake) کے ہاتھوں فتح دلی کے بعد پیدا ہونے والا سیاسی استحکام کار فرما ہے۔ تقریباً پون صدی کے لگ بھگ کی شدید سیاسی شکست و ریخت، عدم استحکام، سماجی و معاشی بے چینی اور جنگ و جدل سے شمالی ہند مکمل طور پر تھک ہار چکا تھا۔ کپہنی کی انتظامی اور عسکری قوت سے امن و امان کا ماحول پیدا ہو گیا تھا۔ مرہٹوں، جاٹوں، افغانیوں، روہیلوں اور دوسرے حملہ آوروں کے ہاتھوں ستائے ہوئے تباہ حال لوگ برطانوی عمل داری میں بہ ظاہر سکون محسوس کرنے لگے تھے۔ سیاسی امن و امان اور داخلی استحکام کے سبب شمالی ہند کی تھکی ہاری تہذیبی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوا تھا۔ اس زمانے میں مجلسی زندگی کا رنگ و آہنگ زیادہ نمایاں ہوا۔ شاعرے کثرت سے ہونے لگے۔ میلے ٹھیلے زندگی کا احساس دلانے لگے۔ تیوہار اور جشن منائے جانے لگے۔ گھریلو ماحول کی مجالس گرم ہونے لگیں۔ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کا یہ عہد تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے خوب جان دار اور پر رونق نظر آتا ہے۔ تہذیبی سرگرمیوں کے اس دور میں مجلسی شاعری کو بہت فروغ ملا۔ مجلسی شاعری معنی و مفہوم کے اعتبار سے سادگی کی حامل ہوتی ہے۔ اس لیے کسی بھی مجلس میں ہر کوئی فرد اس سے یکساں طور پر محظوظ ہو سکتا ہے۔ محمد ابراہیم ذوق کی شاعری مجلسی شاعری کی سب سے عمدہ مثال ہے۔ اس کی مجلسی شاعری کے رنگ نے ہی دلی میں غالب و مومن جیسے شعرا کو پیچھے دھکیلے رکھا تھا۔ خصوصاً غالب کی شاعری کو

ذوق کی مجلسی شاعری کے مقابلے میں طویل عرصہ تک ایک کرب ناک سفر سے گزرنا پڑا تھا۔ غالب وہ شاعر تھا کہ جو اپنے عہد میں شاہ نصیر اور ذوق جیسے اسلوب پرست شعرا کی مقبول ادبی روایت سے سمجھوتہ کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ ان شعرا کی روایت شمالی ہند کے ادبی افق پر مکمل طور پر چھائی ہوئی تھی۔ اس روایت کے اثرات اتنے قوی تھے کہ غالب جیسے شعری نابغہ کو اس کا عہد قبول کرنے سے گریزاں تھا جب کہ ذوق وہ شاعر تھا کہ جس نے اپنے دور کی اوسط درجے کی دانش، فکر اور فنی انداز نظر کو اپنالیا تھا۔ ذوق کی کامیابی اس بات میں تھی کہ وہ اپنے زمانے کو وہی کچھ دے رہا تھا کہ جس کا طالب اس کا عہد تھا لیکن غالب اپنے دور میں اوسط درجے کی دانش اور فن سے سمجھوتہ کرنے پر راضی نہ تھا۔ وہ اس دور کی فکری اور ذہنی تن آسانی کے خلاف مسلسل نبرد آزما رہا۔ وہ اس عہد کو تخلیقی اعتبار سے بلند سطح پر لے جانے کا متمنی تھا جہاں وہ اپنے تخیل کی ایک نئی کائنات آباد کر رہا تھا مگر غالب کا دور جو ابھی خیال و فکر کی تن آسانی کا شکار تھا، اس نئی کائنات میں داخل ہونے کے لیے تیار نہ تھا۔ ذوق اپنے دور کی ادبی حرکت کا بہت بڑا نباض تھا۔ اس نے اپنے دور کی تخلیقی حرارت کو دیکھتے ہوئے شاعری کا ایک ایسا تصور پیش کیا کہ جو اس دور کے ادبی مزاج کے عین مطابق تھا۔ اسی تصور کی کامیابی کے باعث ذوق اپنے زمانے کا نہایت مقبول شاعر بن گیا تھا۔ زیر نظر جائزہ میں ہم انیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں ذوق کے ادبی کردار کا تجزیہ کر کے اس کی کامیابی کے اسباب کا سراغ لگانے کی کوشش کریں گے۔

ذوق سے زیادہ اپنے عہد کو سمجھنے والا کوئی دوسرا شاعر اس وقت موجود نہیں تھا۔ نہ صرف یہ کہ اپنے دور کے ساتھ اس کی مکمل طور پر شناخت تھی بلکہ وہ بذات خود اپنے عہد کی شناخت بن گیا تھا۔ آج بھی جب ہم ذوق کا نام لیتے ہیں تو اس کا عہد اپنی جملہ خصوصیات اور تاریخ و ثقافت کے سیاق و سباق کے ساتھ ہمارے سامنے روشن ہو جاتا ہے۔

ذوق کی شاعری کے پس منظر کو دیکھیے تو اس میں اٹھارہویں صدی کی ادبی روایت کے دو رجحان نمایاں طور پر ملتے ہیں۔

اول وہ شعری رجحان کہ جسے مرزا مظہر جان جاناں، میر، درد اور مصحفی نے پیدا کیا۔ یہ خالص شاعری کا رجحان تھا اور اسی رجحان کے باعث اردو شاعری کا یہ دور فکر و فن کی بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ یہی وہ رجحان ہے جو انیسویں صدی میں غالب، مومن، شیفہ اور ان جیسے دوسرے شعرا کی صورت میں مزید بلندیوں پر نظر آتا ہے۔

دوم وہ شعری رجحان ہے کہ جس کا تعلق زبان و بیان کی شاعری سے ہے۔ یہ رجحان اٹھارہویں صدی کے آخر میں شاہ نصیر کے اثرات سے نمایاں ہوا۔ بعد ازاں اس پر لکھنؤ کی لسانی تحریک کا اثر ہوا تو دلی کے شعرا شعوری طور پر نئی شعری لسانیات کی جانب متوجہ ہوتے گئے۔ شاہ نصیر اسی شعری لسانیات کے استاد تھے اور ان کے شاگرد اسی رنگ و سخن میں رنگے ہوئے تھے۔ لکھنؤ میں ناتھ نے اصلاً زبان کے نام سے جو لسانی شریعت نافذ کی تھی، اس کے اثرات دلی تک آپہنچے تھے۔ چنانچہ دلی کے شعرا بھی زبان کو جلا بخشنے کی جانب متوجہ ہوئے تھے۔ ان شعرا کا کردار شعرائے لکھنؤ سے مختلف تھا۔ شعرائے دلی نے زبان کے مقامی رنگ کو اس طرح برباد نہیں کیا تھا جس طرح

تاج کی لسانی شریعت کے اثرات سے لکھنؤ میں یہ رنگ پامال ہوا تھا۔ اس کے مقابلہ میں دبستانِ ذوق کے شعرا نے زبان کا ٹھیکہ مقامی لب و لہجہ پیدا کرنے میں نمایاں سرگرمیاں دکھائیں جس سے مقامی رنگ و بو کی شاعری تخلیق ہوئی۔ اردو میں اگر کسی شاعر کو ”عوامی غزل گو“ کہا جاسکتا ہے تو وہ صرف ذوق ہے۔ میر نے اگرچہ عوام سے گفتگو کا دعویٰ کیا تھا مگر یہ دعویٰ محدود سطح تک تھا البتہ خواص کے لیے وہ مکمل طور پر پسندیدہ شاعر تھا۔

ذوق کو ”عوامی غزل گو“ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کی غزل انیسویں صدی کے نصف اول میں شمالی ہند کے لوگوں کے عوامی ذوق کی ترجمان بن گئی تھی۔ اس غزل میں انیسویں صدی کے انسان کی زندگی کا تجربہ موجود ہے۔ یہ غزل اخلاقیات کے عوامی نظریہ کی ترجمان ہے اور اس مابعد الطبیعیاتی تصور کی نمائندگی بھی کرتی ہے کہ جو تصور ذوق کے دور میں مقبول و محترم تھا۔ اس غزل میں نہ فلسفہ و فکر کے مسائل ہیں اور نہ مفاہیم و معانی کی مشکلات ہیں۔ یہ غزل سوچ اور تجربہ کی سادگی کو پیش کرتی ہے۔ انسانی نفسیات کی گتھیاں حل کرنے یا پیش کرنے کی بجائے پہلے سے حل شدہ سیدھے سادھے مسائل حیات کو پیش کرتی ہے۔ ذوق کی غزل کا محاورہ روزمرہ عام انسانی زندگی کی باتیں کرتا ہے۔ اس کی غزل کالب و لہجہ بھی عام انسانوں کے لب و لہجہ جیسا ہے۔ اس لیے ذوق کے قلم سے نکلی ہوئی ہر بات کو اس دور کا انسان اپنے دل کی بات سمجھتا تھا۔ عام انسان اپنے تجربہ کی شناخت ذوق کی غزل سے کر سکتا تھا۔

انیسویں صدی میں یہ بات اہم سمجھی جاتی تھی کہ قاری اور شاعر کی سوچ اور تجربہ میں معنوی اشتراک موجود ہو۔ ان ہی اوصاف نے ذوق کو ”عوامی غزل گو“ بنادیا تھا۔ اس لیے یہ کہنا بالکل درست ہے کہ سوسائٹی میں ایسے شاعر کی بھی ضرورت ہوتی ہے جو غوامض حیات اور روزِ زندگی سے عموماً بحث نہیں کرتا مگر وہ ان تمنائوں اور آرزوؤں کی عکاسی کرتا ہے جو عوام کی فہم کے مطابق ہوں۔ چنانچہ ذوق انہی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔^{۱۲}

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ انیسویں صدی میں اردو ادب کے قاری کے قریب ترین جو شاعر تھا وہ محمد ابراہیم ذوق تھا اور یہ بھی ایک سچائی ہے کہ اس کے اشعار ایسے ہزاروں انسانوں کی زبان پر تھے کہ جو اس کے نام سے بھی نا آشنا تھے۔^{۱۳}

ذوق کے اشعار میں تجربے کا وہ عوامی عنصر موجود تھا کہ جس کی وجہ سے اس کے اشعار مجالس میں موقع محل کے مطابق سب سے زیادہ استعمال ہوتے تھے۔ شعر سننے اور شعر سنانے والا شخص یہ سمجھتا تھا کہ اس شعر میں ان کے خیالات بالکل ایک جیسے ہیں۔ یہ تھا تہذیبی تجربہ اور وہ اشتراک جس نے ذوق کو انیسویں صدی کے ہندوستان کا ”عوامی غزل گو“ بنادیا تھا۔

ذوق کی غزل میں تجربے کی وہ داخلی آغ و بار حرارت موجود نہیں ہے کہ جس سے میر اور غالب کی غزل ہمیں متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

میر اور غالب نے زندگی کو ایک آشوب مسلسل کی صورت میں دیکھا تھا۔ اسی آشوب کے سبب ان کی غزل ”آگ“، ”دھوئیں“، ”راکھ“ اور ”خون“ کے استعارے کثرت سے بناتی ہے۔ ذوق کی غزل مستقل طور پر

ایک پرسکون ماحول کو پیش کرتی ہے۔ میر وغالب کے مقابلہ میں ذوق کی زندگی مکمل طور پر ہم وار گزری تھی۔ اس زندگی میں ناکامی اور نامرادی کا عذاب نظر نہیں آتا ہے۔ یہ ایک شریف آدمی کی زندگی تھی جس میں شکوہ و شکایت کی ضرورت نہ تھی۔ مختصر ضروریات اور مختصر خواہشات کے مقابلے میں دربار شاہی سے وظیفہ یاب شاعر اپنے طور پر ایک مطمئن زندگی بسر کر رہا تھا جب کہ غالب کے ہاں خواہشوں کے جھگڑے لگے رہتے تھے اور وہ اپنے ارمان کم نکلنے پر شاکہ رہتا تھا۔

غزل کے لیے سوز و گداز، فکر و وجدان، جذبات اور داخلیت کی جس آنچ کی ضرورت ہوتی ہے ذوق کا تخلیقی باطن اس سامان کا سطحی اور محض روایتی تجربہ رکھتا تھا۔ ذوق کی تخلیقیت میں داخلی عناصر کی کم زوری کے سبب غزل کی ہیئت ان کی توجہ کا مرکز بن گئی تھی اور وہ جذبہ و احساس کو جلا بخشنے کی جگہ زبان کو جلا بخشنے میں مصروف ہو گئے تھے۔ ان کی طبیعت میں زبان سے کھیلنے کا فطری جوہر موجود تھا۔ اتفاق سے ان کا عہد زبان پرستی کی جانب مائل تھا۔ دلی کے لال قلعہ سے لے کر گلیوں، بازاروں اور شرفاء و امرا کی حویلیوں تک زبان کا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ مجلسی زندگی کے رنگ و آہنگ نے اس کھیل کو مزید رونق بخشی تھی۔ ان حالات میں ذوق کے فطری جوہر کو پوری آزادی اور کامیابی سے پھلنے پھولنے کا موقع ملا اور بہت ہی جلد وہ شمالی ہند کے ممتاز ترین شاعر بن گئے۔ ذوق یہ بات اچھی طرح جانتے تھے کہ ان کی شہرت اور مقبولیت کا راز زبان و بیان کے کھیل میں ہے۔ اگر ان کی شاعری سے ان اوصاف کو خارج کر دیا جاتا تو ان کے شعری وجود سے ایک معمولی روایتی شاعر برآمد ہوتا لہذا ذوق نے زبان و بیان کی شاعری کا جو سفر انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں شروع کیا تھا وہ ان کی وفات ۱۸۵۴ء تک جاری رہا۔ وہ اپنے اس فطری جوہر کو مسلسل آزماتے رہے۔ عزت اور شہرت ان کے قدم چومتی رہی مگر درحقیقت یہ جوہر ان کی شاعری کو ایک ایسے رستے پر چلا تا رہا جو شاعری کے منفی (Anti Poetry) تھا۔ ذوق اور ان کے عہد کے لیے یہ سوچنا بھی ناممکن تھا کہ مستقبل کے شعری معیارات میں زبان کے اس لسانی کھیل کو شاعر کے لیے ایک منفی وصف سمجھا جائے گا۔ جس شعری وصف پر ان کو ناز تھا وہی وصف ان کی شاعری کے زوال کا باعث بن گیا اور ان کے شعری کمالات کو دیمک کی طرح چاٹ گیا۔ ذوق کے زمانے میں ان کی غزل میں داخلی عناصر کی کم زوری کو ان کے لسانی کھیل نے چھپائے رکھا تھا مگر وہ عہد گزر جانے پر اس کم زوری کو چھپانا ممکن نہ رہا اور ان کی شاعری بالآخر بیسویں صدی کے قاری کے سامنے پوری طرح آشکار ہو گئی۔

وہ تمام شعرا جن کی شاعری کی اساس حقیقی شعریت کی جگہ زبان و بیان کے کمالات پر ہوتی ہے ادب کی تاریخ میں خاص ادوار میں اپنا ادبی کردار ادا کرتے ہیں، مقبول اور مشہور ہوتے ہیں مگر اس خاص دور کے گزر جانے کے بعد ان کی شعری بساط آہستہ آہستہ لپٹنے لگتی ہے۔ وہ زبان کہ جس پر ان کا عہد فریفتہ ہوتا ہے آنے والے دور میں نئی نسلوں کو متاثر کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔ سماج کے بدلنے سے زبان کا سماجی فعل بدلتا ہے۔ آنے والا دور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے لیے زبان کا نیا شعری باطن دریافت کرتا ہے اور اس کا تخلیقی شعور زبان کے اسی نئے شعری باطن میں بولتا ہے۔

ذوق ہو، شاہ نصیر ہو یا ناسخ..... ان سب شعرا کا ادبی کردار چوں کہ لسانی کھیل پر مشتمل تھا، اس لیے ان کا عہد پورا ہونے پر ان کا کھیل بھی پورا ہو جاتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ تینوں شاعر ایک جیسے انجام کا سامنا کرتے ہیں۔ چوں کہ ان کی شاعری کی اساس شعریت کی جگہ لسانی کھیل پر تھی، اس لیے ان کی شاعری اپنے اپنے ادوار کے بعد ادب کے افق پر گہنا جاتی ہے۔ ذوق کی شاعری میں چوں کہ انیسویں صدی کے ہندوستان کی اخلاقیات بازگشتوں کی طرح مسلسل سنائی دیتی ہے، اس لیے اس کی شاعری ناسخ اور شاہ نصیر کے مقابلہ میں زیادہ دیر تک زندہ رہی۔

ذوق کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو وہ شاہ نصیر کی ایک بہتر شکل معلوم ہوتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں جو لسانی کھیل شاہ نصیر نے شروع کیا تھا، ذوق اسی لسانی کھیل کی ایک ترقی یافتہ توسیعی صورت ہے۔ البتہ وہ تیلیوں اور مکھیوں جیسی شاعری سے دور رہا، اس کی جگہ اس نے روزمرہ زندگی کی اخلاقیات کو شاعری میں برتا، بول چال کی زبان اور عوامی لب و لہجہ اختیار کر کے ذوق دلی کا مقبول ترین شاعر بن گیا تھا۔

زبان کے اعتبار سے ذوق شاہ نصیر کے زیر اثر کم کم رہا مگر شعری صفات میں اس پر ناسخ کا سایہ بہت گہرا تھا۔ چنانچہ ذوق وہ شاعر تھا جسے دلی میں رنگ ناسخ کی خصوصیات کا شاعر کہا گیا ہے۔ "ناسخ نے لکھنؤ میں اسلوب پرستی کی روایت میں "نازک خیالی" اور "خیال بندی" کو فروغ دیا ہے۔ ان شعری اوصاف کے حامل شعرا کا المیہ یہ رہا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں موہوم خیالات کو پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کے شعری تانے بانے کا انحصار ذہنی ادھام کی دنیا پر ہوتا ہے۔ وہ ایسی تمثالیں بناتے ہیں کہ جن کے لیے شعری منطق بھی ژولیدگی میں الجھ جاتی ہے۔ دبستان دلی میں ناسخ کی شعریات سے سب سے زیادہ متاثر ہونے والا شاعر ذوق تھا۔ اس نے شیخ ناسخ کی پیروی میں نازک خیالی اور خیال بندی کا جو رنگ اختیار کیا، اس سے اس کی شاعری کو ناقابلِ تلافی ضعف پہنچا۔ ذوق کی شاعری جذبے، احساس اور متحیلہ کے اعتبار سے پر رونق اور زرخیز نہ تھی اور جب اس نے نازک خیالی سے اپنی شاعری کو آباد کر لیا تو اس کا شعری منظر نامہ بہت حد تک خشک، بنجر اور اجاڑ ہو گیا۔ نازک خیالی اور تمثیلی انداز سے اسے کچھ بھی حاصل نہ ہو سکا۔ اس کی شاعری کی تاثیر کم زور ہوئی اور وہ شاعرانہ ادھام کی دنیا میں معلق ہو گیا۔ وہ دنیا کہ جو جذبے، احساس اور حیات سے محروم تھی:

آنکھیں دیدار طلب گور سے آئی ہیں نکل
دستہ زمرس کا نہیں میرے سرہانے رکھا

دریائے غم سے میرے گزرنے کے واسطے
تبغ خمیدہ یار کی لوہے کا پل ہوا

پوچھے ہے کیا حلاوت تلخا، سرشک
شربت ہے بارغِ خلدِ بریں کے مزار کا

کیا مجنوں مجھے آشتی زلف نے کس کی
کہ میرے سر پہ مرغ شانہ سر نے آشیاں باندھا

ظلمت عصیاں سے میری بن گیا شب روزِ حشر
آفتاب اک نیزے پر دم دار تارہ ہو گیا

مت لگا اے عشق دل کے آبلے پر نیشِ غم
ٹوٹ جائے گا یہ گنبد اس کلس کے بوجھ سے

محاورہ 'روزِ مرہ' بول چال 'الفاظ کی بندش' چستی اور زورِ بیان کا جادو صرف ذوق ہی پر نہیں ان کے پورے عہد پر طاری تھا اور ذوق کی تو یہ حالت تھی کہ وہ محاورے اور روزِ مرہ کے بغیر سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ وہ ہر قدم پر کسی نہ کسی محاورے کو لڑھکائے چلا جاتا ہے۔ اکثر اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ ذوقِ شاعری 'شاعری' کے لیے نہیں بلکہ محاورے یا روزِ مرہ کا استعمال دکھانے کے لیے کر رہا ہے۔ (یہ استعمال اس قدر شعوری سطح پر ہے کہ اس کی شاعری 'شعریت کے جوہر سے بالکل معرئی نظر آنے لگتی ہے) یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ محاورے اور روزِ مرہ کے استعمال ہی نے اسے قبولِ عام کی سند عطا کی تھی اور اب اس جدید زمانے میں جب شاعری کا نقاد ذوق کی شعریات کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کی شاعری میں شعریت اور تاثیر کی شدید کمی اور محاورے کی کثرت کو دیکھ کر یہ بات سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ذوقِ شاعری کی حقیقی اصطلاح میں شاعر ہے بھی یا نہیں؟ اور آج ہم یہ بات کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ذوق کے محاورے اور روزِ مرہ کا بھوت اتر چکا ہے اور اس کی شاعری اپنی دل کشی اور تاثیر سے محروم ہو چکی ہے۔ فراق نے بار بار یہ کہا ہے کہ ذوقِ زبان کا شاعر ہے بلکہ اپنے مضمون کے آخر میں تو یہ بھی کہہ دیا ہے کہ ذوقِ زبان کی شاعری کا بابا آدم ہے۔ ۱۵۔ واقعتاً ذوق کو اپنے دور میں زبان کا بہت بڑا شاعر قرار دیا جاتا تھا۔ چوں کہ یہ اس دور کا ادبی مزاج تھا کہ لوگ زبان کے پختارے پر مرتے تھے اور ذوق کو اس لسانی پختارے کا بادشاہ کہا جاسکتا ہے۔ قلعہ کے اندر اور باہر اسی لسانی پختارے کی دھوم تھی اور یہ وہی ماحول تھا جہاں انیسویں صدی کا سب سے بڑا غزل گو غالب اپنے خیالاتِ عالی کی بہ دولت پریشاں حال تھا اور ذوق جیسا شاعر قبولیت کی بلندیوں پر نظر آتا تھا۔ مگر انیسویں صدی کے آخر میں شعری مزاج بدلنے اور بیسویں صدی میں زبان کی جگہ خیال و فکر کی شاعری کا رواج ہو جانے سے ذوق خود بہ خود ادبی تاریخ میں پہلے جیسی عظمت کا حامل نہیں رہا۔ اس کی شاعری کا کھوکھلا پن مکمل طور پر نمایاں ہو گیا ہے۔ زبان کی جس صنائی نے اسے زبان کی شاعری کا بابا آدم بنوایا تھا وہ صنائی انیسویں صدی میں ۱۸۵۷ء کے عقب میں رہ گئی ہے اس لیے اب اکیسویں صدی ذوق کے مقام و مرتبہ کو ایک دوسرے زاویہ نظر سے دیکھ رہی ہے۔

اردو ادب کے ناقدین مثلاً شیفتہ، فراق، عابد علی عابد اور تنویر احمد علوی ذوق کی زبان اور طرزِ ادا کی تحسین

کرتے ہیں۔ وہ شاہ نصیر کے شعری خانوادے کی اس روایت کا جانشین مرزا داغ کو قرار دیتے ہیں۔ عابد علی عابد تو اس روایت کا سلسلہ اقبال تک لے جاتے ہیں۔^{۱۶}

جہاں تک شاہ نصیر 'ذوق' اور 'داغ' کا تعلق ہے تو ان شعرا نے بلاشبہ زبان و بیان اور طرز ادا کے دہلوی اسلوب کو درجہ کمال تک فروغ بخشا ہے اور اس روایت کو مستحکم کیا ہے۔ البتہ اس بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ شاہ نصیر اسلوب پرستی کے بے جاذبہ میں زبان کا تجربہ کرتے کرتے بالاخر نا شعری کا شکار ہو جاتا ہے مگر ذوق کا انجام اپنے استاد سے مختلف ہوا۔ ذوق نے صرف زبان پر انحصار نہ کیا۔ اس نے زندگی کی عام صداقتوں، حقیقتوں، اخلاقیات اور ہلکی پھلکی شعری دانش کو محاورے اور روزمرہ کے بے ساختہ اور مقبول اسلوب شاعری میں پیش کیا۔ فکر و خیال کے اعتبار سے وہ اوسط درجہ کے شعرا جیسا ہے۔ داغ نے اپنی فطری ذہانت، شوخی طبع، زندان مزاج اور عیش و نشاط کو دہلوی طرز ادا کے اسلوب میں ڈھال کر پیش کیا۔ زبان اس کی توجہ کا خصوصی مرکز بنی رہی۔

شاہ نصیر 'ذوق' اور 'داغ' کو ادبی تاریخ کے تناظر میں رکھ کر دیکھیں تو معلوم ہو گا کہ زبان کے عشق اور طرز ادا پر فریفتگی کے سبب یہ لوگ حقیقی شاعری سے دور ہٹے ہوئے ہیں۔ شاہ نصیر سے داغ تک اردو شاعری زبان و بیان کے مزے اور چٹکارے کی اسیر ہو جاتی ہے۔ یہ مجلسی شاعری اردو ادب کے ایک پورے دور کو فکر و خیال، داخلیت اور وجدان کی سطح پر غیر آباد کیے رکھتی ہے۔ زبان کی حد تک اس شعری روایت نے اردو میں اضافے ضرور کیے مگر حقیقی شاعری کے اوصاف سے اردو غزل کو محروم کیے رکھا۔ عابد علی عابد کا کہنا ہے کہ ذوق کی لسانی روایت 'داغ' کے حوالے سے اقبال تک پہنچتی ہے۔ جب کہ اصل حقیقت یہ ہے کہ اقبال اسی وقت اقبال بن سکا جب اس نے زبان اور طرز ادا کے اس پرانے شعری اسلوب سے نجات حاصل کی۔ اقبال جیسا شعری نابغہ فکر کے اعتبار سے ذہنی تن آسانی کی اس روایت کو کیسے برداشت کر سکتا تھا۔ اسی وجہ سے بعد ازاں وہ یہ بات کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ میں اپنے آپ کو روایتی معنی میں شاعر نہیں سمجھتا۔

ذوق کے شعری محاسن میں سے جس شے کی فراق اور عابد علی عابد نے بہت تعریف کی ہے 'وہ اس کی شاعری میں ٹھیکہ اردو روایت کا استعمال ہے۔'^{۱۷}

تنویر احمد علوی کی رائے میں ذوق کا رجحان یہ تھا کہ اردو شاعری کو فارسی کی احسان مندی سے امکانی طور پر سبک دوش ہونا چاہیے۔^{۱۸} انیسویں صدی کے رابع اول سے دلی میں زبان کے استعمال کے دو بالکل مختلف اسلوب پیدا ہوئے تھے۔ ان میں سے ایک اسلوب سخن ذوق کا تھا۔ توجہ اس بات پر تھی کہ اسلوب میں زیادہ سے زیادہ مقامی لسانی روایت کا استعمال کرنا چاہیے۔ اس اسلوب سخن سے دلی میں روزمرہ، محاورے اور طرز ادا کی مقامی روایت کا حسن پیدا ہوا۔ اس رنگ سخن کو ذوق نے مقبولیت کا انتہائی درجہ دیا۔ اس کے بالمقابل غالب کا اسلوب سخن تھا جس پر فارسی اسالیب کا نہایت گہرا اثر تھا۔ غالب کے اس گاڑھے فارسی اسلوب کو ذوق جیسی قبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ غالب کے اسلوب سے صرف خواص ہی دل چسپی کا اظہار کرتے تھے جب کہ ذوق کے اسلوب کو ہر خاص و عام پسند کرتا تھا۔ غالب کے مقابلے میں ذوق کو جن شعری محاسن نے قبولیت بخشی تھی ان میں اس کی شاعری کا ٹھیکہ مقامی رنگ بھی بہت اہمیت کا حامل تھا۔

فراق گورکھپوری نے ذوق کی شاعری میں مقامی رنگ و آہنگ اور فارسی کی آمیزش کا ذکر کرتے ہوئے یہ

کہا ہے:

”ذوق کے یہاں اردو اس طرح غالب ہے کہ ہادی النظر میں اس کا خیال بھی

نہیں آتا کہ ذوق نے فارسی ترکیبیں اس آسانی سے اپنے اسلوب میں جذب و پیوست کر لی

ہیں۔ ذوق کی اردو نے انہیں یوں اپنالیا ہے کہ ہم سوچتے بھی نہیں۔“^{۱۹}

فراق کا کہنا ہے کہ اردویت جتنی ہمیں ذوق کے یہاں ملتی ہے اتنی ذوق سے پہلے کسی شاعر میں نہیں

ملتی۔ ذوق کا اسلوب نہ مومن کا ہے نہ غالب کا۔ یہ اسلوب بیاں سو فیصدی اردو ہے۔“^{۲۰}

عابد علی عابد بھی ذوق کے ٹھکانہ اردو رنگ سخن کے بہت مداح ہیں۔ ان کی رائے میں ذوق کے کلام میں

فارسی، عربی اور ہندی کلمات اور تراکیب ایسی خوبصورتی اور سلیقے سے شیر و شکر ہوئی ہیں کہ ایک نئی اکائی وجود میں آگئی

ہے جو ذوق سے مخصوص ہے۔ یہ وہ مرکب لیکن ٹھکانہ اردو زبان ہے جس کو کسی زبان سے پردہ نہیں اور دلی کے زمانے

سے اپنے ذخیرہ الفاظ میں اضافہ کرتی ہوئی آخر یہاں تک آ پہنچی کہ ذوق نے اس کے تمام ممکنات کو بے نقاب کر دیا۔“^{۲۱}

ذوق کی غزل میں ایک ٹنک اعتدال پسندی ملتی ہے۔ زندگی بھر میانہ روی سے چلنے والا انسان شاعری

میں بھی میانہ روی کی روش اختیار کیے رہا جب کہ غزل کی تہذیب بے خودی، جذب و انجذاب، رندی، سرشاری،

سوز و گداز، جگر داری اور جنون و وحشت سے لبریز ہوتی تھی۔ چنانچہ ذوق کی غزل میں ان کی میانہ روی نے ایک اکتا

دینے والی اعتدال پسندی پیدا کی تھی۔ اس ٹنک اعتدال پسندی کے سبب ان کی غزل کی فضا گھٹی گھٹی ہے۔ غزل کا

شاعر جذبہ، فکر اور احساس کی سطح پر جس آزاد روی کا مظاہرہ کرتا ہے وہ ذوق کے ہاں نہیں ہے۔ یوں لگتا ہے کہ

جیسے ایک شعوری کوشش ان کی غزل کو عام معاشرتی آداب کے مطابق دبائے رکھتی ہے۔ ذوق کی اس شعوری کوشش

نے ان کو غزل کی کھلی اور آزاد فضا میں سانس لینے سے روک رکھا۔ ان کے ہاں غزل کی آزاد روی کے اشعار بالکل

عنقا نہیں ہیں۔ ایسے اشعار مل تو جاتے ہیں مگر یہ صاف طور پر رسمی اور روایتی لگتے ہیں۔ ان میں شاعر کی حقیقی روح

نظر نہیں آتی۔ یہ کارروائی روایت کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔

ذوق اردو غزل کا شریف النفس شاعر ہے۔ اردو غزل کا قاری اس کے کلام کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس کرتا

ہے کہ وہ ادب کے ایک شریف الطبع ادبی منطقتے میں داخل ہو گیا ہے۔ یہاں غزل کی مخصوص دیو بالا بدلی بدلی نظر آتی

ہے۔ قاری کو یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ غزل کی بہت سی مسرتوں، کیفیتوں اور منظروں سے محروم ہو گیا ہے۔ اشعار حویں

صدی اور انیسویں صدی کی غزل کی آزاد فضا، بے باکی، رندی، شوخی، دیوانگی، شینگی اور جگر داری کا منظر نامہ ان کے

ہاں نظر نہیں آتا۔ اس کی جگہ ذوق کی غزل میں ایک محتاط، سہا سہا اور ایک حد تک بے کیف سارویہ ملتا ہے۔ اس غزل

پر ایک شریف النفس انسان کی گہری چھاپ ہے جو اخلاقیات کا درس دیتا ہے۔ وہ غزل کے شاعر کی طرح آزاد اور بے

باک نہیں ہے بلکہ سماجی قیود اور رسوم کا اسیر ہے۔ غزل کا حقیقی لطف تو ان قیود سے رہائی پانے میں ہے اور عشق کی

شینگی اور جگر داری میں ہے مگر شخصی طور پر ذوق جیسا انسان جو فطرنا شریف الطبع ہے اور ہمیشہ شعور کی گرفت میں

رہتا ہے، عشق کی بے باکی، دیوانگی اور آزاد غشی کا تجربہ کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس کے ہاں اس قسم کا تھوڑا بہت جو اظہار ہے، وہ بھی بے حد رکی ہے۔

سچی بات تو یہ ہے کہ ذوق غزل کی روایتی دیوالا کا شاعر نہیں ہے۔ نفسی طور پر اس کی شخصیت اس دیوالا کی متحمل ہی نہ ہو سکتی تھی۔ غزل کے روایتی مضامین شاید اس کی اخلاقیات سے باہر سمجھے جاتے ہوں گے۔ اس لیے اس کی غزل کا انحصار غزل کے اسالیب، ہلکی پھلکی اخلاقیات اور معروف سماجی صداقتوں کے اظہار تک محدود تھا۔ اس سے آگے وہ غزل کی نہایت وسیع دنیا کے اندر داخل ہونے کے لیے ذہنی استعداد نہ رکھتا تھا۔

وہ شاعر جو سلطان الشعرا یا ملک الشعرا کہلاتا تھا، اس کی شاعری میں انتہائی معمولی اور عامیانہ اشعار دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ ایسے اشعار کی معنوی پستی اور مفہوم کا ہلکا پن دیکھتے ہوئے یہ یقین کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشعار ایک ملک الشعرا کے ہیں۔ ان اشعار میں شعری ذوق کی پستی بھی پریشان کر دینے والی ہے۔ اس مقام پر ہم فراق کے حوالے سے ذوق کے کچھ اشعار پیش کریں گے جنہیں بہ قول فراق، آزاد نے نہایت دل فریب تمبیدوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

پاک کر اپنا دہاں ذکر حبیب پاک سے	کم نہیں ہرگز زباں منہ میں ترے مسواک سے
آدمیت سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ	پست ہمت یہ نہ ہوئے پست قامت ہو تو ہو
ماتھے پہ ترے جھمکے ہے جھومر کا بڑا چاند	لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند
بادام دو جو بھیجے ہیں بٹوے میں ڈال کر	ایما یہ ہے کہ بھیج دے آنکھیں نکال کر
شوق ہے اس کو بھی طرز نالہ عشاق سے	دم بہ دم چھوڑے ہے منہ سے دود قلیاں چھوڑ کر
دریائے عشق میں دم تحریر حال دل	کشتی کی طرح میرا قلم دان بہہ گیا

داستان کی خوبی یہ سمجھی جاتی ہے کہ یہ پڑھنے کی نہیں بلکہ سنانے کی چیز تھی۔ داستان گو سے محفل میں داستان سننے کا خاص لطف تھا۔ ذوق کی شاعری بھی جس عہد سے تعلق رکھتی ہے اس میں شاعری پڑھنے سے زیادہ سنانے کی چیز تھی۔ یہ ہی سبب ہے کہ ذوق کی شاعری میں شعوری طور پر سماجی سچائیوں اور دنیاوی تجربات کے اشعار کثرت سے ملتے ہیں اور اپنے دور میں جب ذوق مجالس اور مشاعروں میں اس قسم کے اشعار پڑھتے ہوں گے تو بے پناہ دلچسپی ہوگی۔ اسی وجہ سے ذوق کی شاعری میں ذات کے اندر کا سفر نہیں ملتا۔ وہ سہج اور روایت کے عمومی تجربوں کو اپنی شاعری کا حصہ بناتے رہتے ہیں۔ چوں کہ سنانے والی شاعری کو فوری طور پر سامعین کے ذہن میں تحلیل ہو جانا چاہیے اس لیے وہ سرلیج الفہم شاعری تخلیق کرتے ہیں اور یہ بات ان کو قبول عام عطا کرتی تھی۔ ہم یہاں چند ایسے اشعار درج کرتے ہیں جو ان کی شاعری کے اس رجحان کو واضح کرتے ہیں کہ ذوق کی شاعری پڑھنے سے زیادہ سنانے کی چیز تھی:

محفل میں شور قتل مینائے مل ہوا
لا ساقیا پیالہ کہ تو بہ کا قل ہوا

ہر اک سے ہے قول آشنائی کا جھوٹا
وہ کافر ہے ساری خدائی کا جھوٹا

قسمت سے ہی لاچار ہوں اے ذوقِ وگرنہ
ہر فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا

نشہ دولت کا بد اطوار کو جس آن چڑھا
سر پہ شیطان کے اک اور بھی شیطان چڑھا

ذوقِ پیارِ محبت ہے خدا خیر کرے
کہ یہ آزار ہوا جس کو وہ جانبر نہ ہوا

کلاسیکی تہذیب میں جب تک شاعری مجلسی ادب و آداب کا حصہ رہی، ذوق کی شاعری ان مجالس میں شوق سے سنائی جاتی رہی۔ لوگ ان کے اشعار موقع محل کی مناسبت سے یاد کرتے تھے مگر ہمارے تہذیبی ڈھانچے میں تبدیلی کے باعث مجلسی زندگی کے ادب و آداب بھی بکھرتے گئے اور ذوق کی شاعری بھی اسی رفتار سے بکھرتی رہی۔ ہماری نئی نسلوں کو میر اور غالب کے اشعار تو اپنی معنویت کی وجہ سے یاد ہیں مگر ذوق کے مجلسی اشعار ان نسلوں کے حافظے سے محو ہوتے جا رہے ہیں۔ وہ اشعار کہ جن کا تعلق اشعار سنانے والی تہذیب سے تھا وہ ختم ہو چکی ہے اور اسی کے ساتھ ذوق کے اشعار کی مقبولیت کا گراف بھی نچلے درجے تک پہنچ چکا ہے۔ آج ان اشعار کو پڑھنے سے وہ لطف و سرور حاصل نہیں ہو پاتا کہ جو لطف ذوق کے سامعین کو حاصل ہوتا تھا۔

ذوق کے بارے میں اتنی ساری باتیں کرنے کے باوجود ایک سوال کا جواب دینا ابھی تک باقی ہے کہ ادب کی تاریخ میں ذوق کا مقام و مرتبہ کیا ہے؟ ذوق کو اپنے عہد میں شہرت عام حاصل تھی۔ دربار سے تعلق کے سبب ان کو شہرت خاص بھی حاصل ہوئی اور انتقال کے بعد ان کے شاگرد و رشید آزاد نے ان کو بقائے دوام کے تحت پر بھی بٹھادیا تھا۔ ذوق کے اثرات اتنے گہرے تھے کہ انیسویں صدی کے آخر تک وہ بقائے دوام کے تحت پر جلوہ افروز نظر آتے رہے۔ آزاد کے طلسمی قلم نے استاد کی شعری حیثیت کو ہر ممکن طریقے سے استحکام بخشا مگر بیسویں صدی کا رابع اول گزرنے پر ذوق کی ادبی حیثیت کم زور ہونے لگتی ہے۔ جوں جوں غالب کی طرف نقاد مائل ہوتے ہیں توں

توں ذوق کی عظمت ڈگرگانے لگتی ہے اور بالآخر یہ عظمت بری طرح گہنا جاتی ہے۔ جس طرح غالب کی شاعری ان کی زندگی میں ذوق کی عظمت کے سائے میں دبی دبی رہی۔ اسی طرح بیسویں صدی نے غالب کی شعری عظمت کے سامنے ذوق کی شاعری کو بے کسی کے عالم میں سسکتے ہوئے دیکھا۔ غالب جیسے شعری نابغہ کے سامنے ذوق کی حیثیت ایک ادبی بونے جیسی نظر آنے لگی۔

گزشتہ مباحث میں ہم اس بات کی وضاحت کر چکے ہیں کہ ذوق کے زمانہ میں شعری معیارات کے لیے ذوق کی شاعری کو بنیاد سمجھا جاتا تھا جب کہ بیسویں صدی میں کلاسیکی شاعری کے معیارات کی بنیاد میر، درد، مصحفی، آتش اور غالب کی غزل کو قرار دیا گیا تھا۔ ان شعرا میں غالب ایک غالب شاعر کی حیثیت رکھتے تھے۔ غالب کی شاعری کے حسن و عشق، جنون، متخیلہ، فکر، وجدان، تغزل اور سوز و گداز کو غزل کے معیار کی کلید سمجھا جانے لگا۔ بالخصوص غالب کے تحفیل کی بلندی اور وجدانی کیفیات نے اردو غزل کے انتقاد کا ایک نیا معیار مقرر کیا اور یہ وہ معیار ہے کہ جس نے ذوق کی شعری حیثیت کو ہلا کر رکھ دیا۔ غالب کہ جو اپنی زندگی میں ذوق کو شاعری میں شکست نہ دے سکا تھا، مرنے کے بعد اس کے لیے ادبی تباہی کا سامان مہیا کر گیا۔

بیسویں صدی کی اس آخری دہائی تک ذوق پر جو کچھ کام ہوا ہے، وہ کام ذوق کی اس بلند مرتبت شخصیت کی تہنیت کرتا ہے کہ جو شخصیت انیسویں صدی کے ادبی معیارات اور آزاد کے قلم کا نتیجہ تھی۔ آزاد کی اس بلند مرتبت شخصیت کی توڑ پھوڑ کے بعد اب اس دور کے حوالے سے ذوق کی ادبی شخصیت کو ادب کی تاریخ میں کیا مرتبہ دے گا اور اکیسویں صدی کے طلوع ہونے کے بعد ذوق کی شاعری کس سطح پر نظر آئے گی۔ بیسویں صدی نے ذوق کی دیو قامت ادبی شخصیت کو بکھرتے ہوئے دیکھا تھا اور اکیسویں صدی میں اس بکھرتی ہوئی شخصیت کے آثار کی کیا حیثیت ہوگی؟ اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ۱۹۳۳ء میں جب رفیق خاور کی کتاب ”خاقانی ہند“^{۲۳} شائع ہوئی تھی تو اس کتاب کی تنقیدی آراء ذوق کی ادبی شخصیت شدید طور پر مجروح ہوئی تھی۔ بیسویں صدی کے ربیع دوم میں اس کتاب کی اشاعت سے ذوق کا بلند ادبی مقام زوال کی حالت میں نظر آنے لگا تھا۔

۱۹۳۷ء میں فراق گورکھپوری نے غالب اور ذوق کے شعری مقام کا ذکر کرتے ہوئے یہ بات کہی تھی کہ اگر آج اردو شاعری سے دل چسپی رکھنے والے لوگوں سے پوچھا جائے کہ سو برس پہلے دلی کے سب سے اچھے اردو شاعر کون تھے؟ تو وہ کہیں گے غالب، مومن اور ذوق..... آج سے سو برس پہلے بھی ایسا سوال کرنے پر یہی نام لیے جاتے مگر اس زمانے کے لوگ ناموں کی ترتیب بدل دیتے اور کہتے ذوق، مومن اور غالب.....^{۲۴}

بیسویں صدی کے ربیع اول کی حد تک ذوق کو غالب کا حریف سمجھا جاتا تھا مگر اس صدی کے آخری دور میں شمس الرحمن فاروقی کو یہ بات کہنے پر مجبور ہونا پڑا کہ ذوق کو بڑا غزل گو تو درکنار اچھا غزل گو کہنے والے بھی آج بہت کم ہیں۔^{۲۵} اور رشید حسن خان جیسے ثقہ محقق و نقاد تو یہ کہنے سے بھی گریز نہیں کرتے کہ مومن اور غالب کے مقابلے میں غزل گوئی کی حد تک ذوق کا نام لینا بھی گناہ ہے۔^{۲۶}

مندرجہ بالا آراء کی بنیاد بیسویں صدی کے ادبی معیارات پر ہے۔ ذوق کی شاعری کو اس تبدیل شدہ

صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے اور اسی سبب سے اس کی شاعری اس صدی میں مسلسل پسپائی کی جانب سفر کرتی رہی ہے۔ اکیسویں صدی میں شعری معیارات میں چاہے کوئی بھی تبدیلی کیوں نہ ہو، یہ تبدیلی کبھی بھی زبان و بیان کی اوسط درجے کی شاعری کے حق میں نہ ہوگی اور یوں ذوق کا شعری مقام بدستور گہنایا ہوا رہے گا۔

غالب

(۱۸۶۹ء-۱۸۹۷ء)

مرزا ترسم خان کا بیٹا مرزا قوت قان بیگ باپ سے ناراض ہو کر اپنے کچھ ساتھیوں کے ساتھ سمرقند سے نکلا اور اٹھارہویں صدی کے وسط میں ہندوستان کے شمالی دزدوں کو عبور کرتا ہوا لاہور آ پہنچا۔ مرزا قوت قان بیگ وسط ایشیا سے آنے والے طالع آزمائے ترکوں کے آخری قافلوں کا فرد معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اس کے بعد شمالی ہند کے بگڑے ہوئے سیاسی حالات کے باعث مہم جو نو جوانوں کے لیے اس خطہ میں دل چسپی ختم ہو گئی تھی۔ قوت قان بیگ نے لاہور پہنچنے سے کچھ پہلے شہر کے وہ مینار اور گنبد دیکھے جو مغلیہ دور کی شان و شوکت کی گواہی دے رہے تھے۔ لاہور کی گلیوں، بازاروں اور باغات کی دل کشی دیکھ کر وہ اس شہر میں رک گیا اور خوش قسمتی سے اسے معین الملک میر منو (۱۷۵۳-۱۷۸۸ء) سے توسل حاصل ہو گیا جو اس وقت پنجاب کا صوبہ دار تھا اور سکھوں کی شورشیں ختم کرنے کے لیے کوشاں تھا۔ ۱۷۵۳ء میں میر منو شکار کے گھوڑے سے گرا اور مر گیا۔ بعد ازاں پنجاب میں سکھوں اور درانیوں کی تباہ کاریاں دیکھ کر مرزا قوت قان بیگ لاہور سے مایوس ہو گیا اور اس کے بعد بیس برس تک اس کا پتہ نہیں چلتا کہ وہ کہاں کہاں رہا۔ بالآخر وہ شاہ عالم ثانی کے وزیر مرزا نجف خان (۱۷۸۲-۱۷۷۲ء) کی فوج میں ایک اعلیٰ عہدے پر فائز نظر آتا ہے۔^{۲۷} مرزا نجف خان کی موت ۱۷۸۲ء کے بعد اس کا رزق دلی سے بھی ختم ہوا اور اب اس نے رخت سفر باندھا تو سمرقند سے شروع ہونے والی اس کی مہاجرت کا سلسلہ آگرہ پہنچ کر ختم ہوا۔

مرزا قوت قان بیگ کا نام تاریخ کے حافظہ میں محض اس لیے محفوظ رہ گیا ہے کہ ۲۷ دسمبر ۱۷۷۹ء کو آگرہ میں اس کے بیٹے مرزا عبداللہ بیگ کے گھر جو بچہ پیدا ہوا وہ اردو کا عظیم شاعر اسد اللہ خان غالب تھا۔ مرزا قوت قان بیگ کی طرح اس کے دونوں بیٹے مرزا عبداللہ بیگ اور نصر اللہ بیگ بھی باپ کے نقش قدم پر چلتے ہوئے مہم جو ثابت ہوئے۔ اٹھارہویں صدی کے نصف آخر کے ہندوستان میں ایسے طالع آزمائوں کے لیے مواقع ابھی تک موجود تھے۔ مرزا عبداللہ بیگ غالب کے باپ تھے۔ ان کی شادی آگرہ کے ایک نام ور رئیس خواجہ غلام حسین کے خاندان میں ہوئی تھی۔ واقعات سے معلوم ہوتا ہے کہ عبداللہ بیگ زور شباب اور قسمت آزمائی کے خیال سے زیادہ مدت آگرہ سے دور رہے۔ انہوں نے لکھنؤ اور حیدر آباد میں فوجی خدمات انجام دیں۔ مہم جوئی ہی کے دوران میں ۱۸۰۲ء میں الور میں گولی لگنے سے وفات پامنے۔^{۲۸} پانچ سالہ اسد اللہ کے ذہن پر ثبت ہونے والا موت کا یہ

پہلا صدمہ تھا مگر اس کے چار برس بعد ہی ۱۸۰۶ء میں اسد اللہ کے ذہن کو دوسرا صدمہ اس وقت برداشت کرنا پڑا جب اس کا شفیق چچا مرزا نصر اللہ بیگ ہاتھی سے اچانک گرا اور پیر کی ہڈی کے ٹوٹنے اور اندرونی چوٹوں کی وجہ سے انتقال کر گیا۔^۳ اسد اللہ کے لیے تو یہ حادثہ عظیم تھا۔ مگر چرخ ستم پیشہ کے لیے یہ محض اس کی ایک معمولی سی شوخی تھی۔^۴ غالب نے ۱۸۱۲-۱۳ء میں آگرہ سے ترک سکونت کر کے دلی میں مستقل رہائش اختیار کر لی۔^۵ اس وقت ان کی عمر پندرہ سولہ برس کی تھی۔ تخلیقی اعتبار سے ان کا تعلق دلی جیسے عظیم ادبی اور تہذیبی مرکز سے استوار ہو گیا۔ آگرہ کے مقابلہ میں ان کو دلی میں ایسے لوگوں سے تعلقات قائم کرنے کا موقع ملا جو علم و فن میں بلند مقام رکھتے تھے اور یوں دیکھا جائے تو ان کے تخلیقی مزاج کے مطابق دلی ہی وہ شہر تھا جہاں ان کی شاعری کے لیے بگڑنے، بننے، سنورنے اور قلب ماہیت کے وسیع تر امکانات موجود تھے۔ آگرہ میں فضل حق، آزرہ، شیفتہ اور صہبائی جیسے عالموں اور شاعروں کی صحبت اور مشورے کہاں میسر آ سکتے تھے۔

غالب کو زندگی میں پہلی بار سات برس کی عمر میں دلی دیکھنے کا موقع ملا تھا۔ اس طرح جب وہ پہلی بار دلی آئے تو یہ ۱۸۰۳ء کا زمانہ تھا۔ اس سے ایک برس قبل لارڈ لیک دلی فتح کر چکا تھا اور ہندوستان کا نایاب شاہنشاہ کمپنی کا وظیفہ خوار بن چکا تھا اور اس کے بعد جب غالب نے ۱۸۱۲-۱۳ء میں یہاں مستقل سکونت اختیار کی تو دلی کے تخت پر اکبر شاہ جانی بیٹھا تھا اور دلی کے انتظامی و سیاسی معاملات طے کرنے کے لیے آکٹر لونی (Ochterloney) کمپنی کا ریڈیٹنٹ مقرر ہو چکا تھا۔ بادشاہ اور غالب کے درمیان ایک قدر مشترک یہ تھی کہ دونوں کمپنی کے وظیفہ خوار تھے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں جب غالب دلی میں داخل ہوئے تو مغلوں کی عظمت کبھی کی رخصت ہو چکی تھی مگر اس عظمت کے آثار ضرور موجود تھے۔ دلی شہر زمانہ وسطی کی تہذیب کا نقشہ پیش کر رہا تھا۔ بارہویوں، آنکوں، شہ نشینوں، میناروں، گنبدوں اور محرابوں والا شہر داستانی کبرے میں لپٹا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ یوں لگتا تھا کہ جیسے وقت چلتے چلتے رک گیا ہو اور شہر کے مظاہر اپنی اپنی جگہ ساکن ہو گئے ہوں۔

زوال کے اس دور میں بھی دلی شہر کی تہذیب و ثقافت بدستور اپنے روایتی اسلوب میں نظر آتی تھی۔ لال قلعہ میں زندگی اور آئین کا وہی پرانا نظام کارفرما تھا۔ وہی دیوار دور تھے اور وہی روایات اور رسومات تھیں:

”لال قلعہ کے بام و دراب بھی وہی تھے۔ جہاں شاہجہاں کے زمانے میں سلطنت مغلیہ کے عروج و کمال کے جلوے دیکھے گئے تھے۔ جناب بھی قلعہ کی تصویر کو سینے سے لگائے بہتی تھی۔ اب بھی دربار منعقد ہوتے تھے۔ لال پردہ اسی جگہ لگتا تھا جہاں شاہجہاں نے کبھی لڑکایا تھا۔ خلعت ہفت پارچہ، سرمہ جو اہر اب بھی تقسیم ہوتے تھے۔ بادشاہ کی سواری جب باہر نکلتی تو اب بھی توپیں داغی جاتی تھیں لیکن یہ سب کچھ ایک حسین خواب سے زیادہ نہ تھا۔ ایسا خواب جس کے گریز پانظارے ایک لمحے کے لیے دل کو غلا نہیں جلا کر دیتے تھے لیکن جب آنکھ کھلتی ہے تو حقیقت سوہان روح بن کر سامنے آ جاتی ہے۔ جس جہنم کے کنارے کبھی ہاتھیوں کی لڑائیاں دیکھی جاتی تھیں وہاں اب گل سبحانی بیروں کی لڑائیاں اور

پیشگوں کے معر کے دیکھتے تھے۔“ ۳۳

غالب کی دلی کا بادشاہ علامتی بادشاہ سمجھا جاتا تھا۔ پرانی عظمت کی اس علامت کے حضور میں انگریز ریڈیٹ پرانے رسم و رواج کے مطابق باقاعدہ حاضری دیتا تھا۔ وہ دوسرے درباریوں کی طرح نقار خانہ کے سامنے گھوڑے سے اتر کر پایادہ ہو جاتا تھا۔ بادشاہ کے حضور میں دوسرے حاضرین کی طرح پیش ہوتا تھا اور مقررہ آداب کے مطابق ایستادہ رہتا تھا۔“ ۳۴

دلی کی گلیوں اور بازاروں میں امرا کے مراتب کا اعلان کرنے والی ایک صدا اب بھی سنائی دے رہی تھی اور وہ امرا کی ڈیوڑھیوں میں بننے والی نوبت کی صدا تھی جو وقفے وقفے سے بلند ہو کر کسی امیر کے اقبال کا اعلان کرتی رہتی تھی۔ امرا جب گھروں سے نکلتے تو ان کے مقام و مرتبہ کے مطابق جلوس کے ساتھ پیدل گھوڑ سوار اور ہاتھی چلتے تھے اور آگے آگے مقام کے اعتبار سے ماہی مراتب کے نشان ہوتے تھے۔ دلی کی گلیوں اور بازاروں میں امرا کے لیے پیدل چلنا خلاف تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ وہ پالکیوں، ٹالکیوں یا تخت رواں پر نظر آتے تھے۔

دلی اور اس کے گرد و نواح میں جہاں تہذیب و تمدن پر قدامت کا رنگ غالب تھا، وہاں انگریزوں کی آمد ۱۸۰۳ء اور ریڈیٹسی کے قیام کے بعد رفتہ رفتہ مغربی تہذیب و تمدن کے آثار بھی ظاہر ہونے لگے تھے۔ اس نئی زندگی کو غالب نے دلی کے نواح میں بذات خود ابھرتے ہوئے دیکھا۔ مغلوں کی عظمت رفتہ کے سامنے ایک نو آبادیاتی طاقت اپنی تہذیب کا مظاہرہ شروع کر چکی تھی۔ آغاز میں فکیل شہر کے ساتھ کشمیری دروازے کے قریب مغربی طور کے مکانات تعمیر ہوئے۔ بعد میں وہ شہر کے جنوبی حصے سے شمالی جانب پہاڑی (Ridges) تک بھی تعمیر ہوتے چلے گئے تھے۔

فوجی اور سول افسروں نے محدود سطح پر اپنے لیے ایک ننھی سی میٹروپولیٹن (Metropolitan) زندگی تخلیق کر لی تھی۔ وہ اپنی الگ سے بسائی ہوئی ایک مختصر سی دنیا میں رہتے تھے۔ دلی کا ریڈیٹ اس چھوٹی سی دنیا کا مرکز تھا۔ لڈلو کیسل (Ludlow Castle) برطانوی افسروں کی اس دنیا کا بنگلہ پلس (Buckingham Palace) تھا۔ مکلف ہاؤس (Metcalf House) کی حیثیت وڈسر (Windsor) کی تھی۔ مہرولی کا دل کشا سینڈرنگھم (Sandringham) تھا اور کشمیری دروازے کا سینٹ جیمز چرچ (Saint James Church) اس چھوٹی سی دنیا کا کیتھڈرل (Cathedral) تھا۔“ ۳۵

لال قلعہ کے محل شاہی کی دیوار سے باہر جنوبی سمت میں انگریز افسران کے لیے دلی کلب قائم ہو چکا تھا۔ جہاں سرشام محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ ایسی محفلوں کے لیے ”پنچ“ (Punch) ایک پسندیدہ مشروب سمجھا جاتا تھا۔ اس مشروب کا اہم جزو ”عرق“ کہلاتا تھا۔ جو مقامی طور پر بول، چاول یا ٹاڑی سے بنائی جانے والی شراب تھی جس میں نشہ کی مقدار دگنی یا تینگنی ہوتی تھی۔ ”گوا“ (Goa) کا ”عرق“ مشہور تھا۔ اس میں عرق گلاب، لیموں کا رس، شکر اور پانی کی آمیزش کی جاتی تھی اور یہ مجموعہ ”پنچ“ کے نام سے مشہور تھا۔“ ۳۶ دلی کے شراب فروشوں کی دکانیں فرانسسیسی، پرتگالی اور سکاچ مشروبات سے بھری رہتی تھیں۔ کناری (Canary)، برانڈی (Brandy)، ایل

(Ale)، ریڈ اور وائٹ وائن (Red and White Wine)، بیر (Bear)، مدیرا (Maderia) عرق اور دسکی (Whisky) اس دور کی مشہور شراہیں تھیں۔

غالب نے سرسید کی ”آئین اکبری“ کی تقریظ میں جس نئے آئین حیات کو اختیار کرنے کے لیے کہا تھا اس کا ایک مرکز ”دلی کالج“ کی شکل میں قائم ہو چکا تھا۔ دلی کالج جداگانہ طور پر جدید سائنسی علوم کی تعلیمات دے رہا تھا۔ شہر میں دلی کالج ہی وہ واحد آنکھ تھی کہ جس کے ذریعے زندگی کی نئی روشنی دیکھی جاسکتی تھی۔ باقی فنیل شہر کے اندر شمعوں کی روشنی میں شبینہ مشاعرے ہوتے تھے۔ روشن دنوں میں دلی کا آسمان پتنگوں سے بھر جاتا تھا۔ میدانوں میں بیروں اور مرغوں کی لڑائیوں کا ہنگامہ پارتا تھا۔ صوفیا کی درگاہوں پر حاضری دینے والوں کی کثرت تھی اور مشائخ کے حضور عقیدت مند لوگ سر جھکائے ہوئے صوفیانہ مسائل سننے میں مصروف نظر آتے تھے۔

تخلیقی اعتبار سے غالب کی زندگی کا یہ زرخیز ترین دور تھا۔ قیام آگرہ سے لے کر دلی میں رہائش کے زمانے تک ان کے شب و روز فکر و سخن میں گزر رہے تھے۔ وہ مکمل طور پر اپنی داخلی دنیا کے اندر ہی اندر سفر کر رہے تھے۔ شمالی ہند میں اردو کی شعری روایت سے وہ بالکل ہم آہنگ نہ تھے۔ ان کو اس سے کوئی غرض نہ تھی کہ دلی کی تخلیقی فضا کا کیا رنگ و آہنگ ہے اور شعری روایت کس قرینہ سے سفر کر رہی ہے بس وہ اپنی بنائی ہوئی داخلیت کے خول میں مگن مغلیہ عہد کے دور زوال کے فارسی شعرا کی دنیا میں مقیم تھے۔ ۱۸۱۶ء تک وہ اسی دنیا کے باشندے تھے۔ بیدل کے ساتھ ذہنی رفاقت کا یہ بھرپور دور ہے۔ چنانچہ بیدل کے ساتھ ساتھ فارسی کے دیگر نازک خیال اور مضمون آفرین شاعروں کی ذہنی صحبتوں میں ان کی شاعری پر دان چڑھتی ہے مگر مسئلہ یہ تھا کہ غالب کی یہ شاعری دلی کی متداول شاعری کی نفی کرتی تھی جب کہ لوگ میر، سودا، درد اور دیگر شعرا کی زبان، اسالیب اور مضامین پر سر دھنتے تھے۔ چون کہ اس ادبی فضا میں زبان کی تہذیب پر خصوصی توجہ صرف ہو رہی تھی اس لیے شاعری میں کسی تازہ خیال کے ساتھ ساتھ اسلوب کی سادگی، سلاست اور عام فہم ہونے پر خاص زور دیا جاتا تھا۔ یہ شاعروں کا دور تھا جہاں شاعری ذہنی تفریح، مسرت اور عام اخلاقی تربیت کا ذریعہ سمجھی جاتی تھی۔ مضمون اور خیال کی موہوم نزاکت پر کوئی توجہ نہ دیتا تھا۔ اس لیے غالب کی شاعری اپنے دور کے لیے اجنبی، غیر مانوس اور لائینی سمجھی جاتی تھی۔

بارہ دریوں، دروازوں اور شہ نشینوں والے شہر کی دل چسپیوں میں غالب کے شب و روز سکون اور مسرت سے گزر رہے تھے۔ یہ اکبر شاہ ثانی کی دلی تھی جہاں سر شام گھروں میں جھاڑ، فانوس، فنیلہ سوز، مشعلیں، لالٹینیں اور دیے روشن ہو جاتے تھے۔ داستان گودا ستائیں سنانے لگتے تھے اور دستر خوانوں پر چپاتیاں، پراٹھے، پلاؤ، تورے، سیخ کباب، شامی کباب، دالیں، سبزیاں اور بہت سے حلوے جن دیے جاتے تھے۔ وقفے وقفے سے توپ چلتی رہتی تھی۔ بادشاہ ہر روز تخت پر جلوس فرماتا تھا۔ شہزادے، درباری امرا، مشیر آداب، بجالاتے۔ مجرا کرتے۔ نذریں پیش کرتے۔ ایوان میں ”حضرت بادشاہ سلامت“ کی آوازیں بلند ہوتیں۔

جاگیرداری روایات کے کہرے میں ملفوف دلی شہر آہستہ آہستہ ریگ رہا تھا۔ ۱۸۲۱ء میں جب کہ غالب کی عمر چوبیس برس ہو چکی تھی انہوں نے اپنے دیوان کا وہ نسخہ مرتب کیا جو بعد ازاں ”نسخہ حمید یہ“ کے نام سے موسوم

ہو۔ ”نسخہ حمید یہ“ کا کثیر حصہ غالب کے ادق اسلوب کی یادگار ہے اور اس میں ذہنی ثرولیدگی کی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو غالب سے منسوب تھیں اور ان کی شناخت بن چکی تھیں اور ان ہی خصوصیات کی وجہ سے دلی کا شعری ماحول ان سے اپنی شناخت نہ کر سکا تھا۔ مگر یہ دیوان اس لحاظ سے بھی بے حد اہم ہے کہ اس کے مشاہدے سے معلوم ہوتا ہے کہ دلی کی شعری روایات کے دباؤ اور ادبی فضا کی مغائرت سے پریشان ہو کر غالب نے اپنی شعری دنیا کو بدلنے کا فیصلہ کر لیا تھا جس کا ثبوت نسخہ حمید یہ کی وہ غزلیں ہیں جو اسلوب سے لے کر معنوی باطن تک ایک تبدیلی کا اعلان کرتی ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں غالب اپنے مستقبل کے شعری اسلوب کو دریافت کرنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ یہی اسلوب رفتہ رفتہ سلاست کی طرف مائل ہوتا ہوا آنے والے ادوار کا پیش خیمہ بن جاتا ہے بیدل کا حلقہ طلسم بھی اس زمانے میں ٹوٹنے لگتا ہے۔ وہ بیدل کے رنگ کی جاں کاہی سے نجات کا سامان ڈھونڈتے ہیں اور اس کی اسیری سے نکل کر معنویت کی ایک نئی دنیا کا سفر شروع کرتے ہیں۔ ان کے شعری باطن سے بیدل کا گہرا سایہ پیچھے ہٹنے لگتا ہے۔ مرزا جلال اسیر، شوکت بخاری اور ناصر علی کے ساتھ ان کی ذہنی رفاقت کا سلسلہ کم زور پڑنا شروع ہو جاتا ہے۔ وہ ان شعرا کی موہوم، مبہم اور نامعلوم دنیاؤں سے مراجعت کرنے لگتے ہیں اور با معنی بات یہ ہے کہ ادبی مغائرت کی تکلیف وہ حالت کو ختم کرنے کے لیے وہ اپنے عہد کے ساتھ با معنی مکالمہ کا آغاز کر دیتے ہیں اور اس عہد سے وہ بے معنویت سے معنویت کا سفر شروع کرتے ہیں۔ شعری دنیا میں غالب کے ان تجربات کا سلسلہ جاری تھا اور وہ واقعتاً با معنی منزلوں کی طرف بڑھ رہے تھے مگر دوسری طرف ان کی دنیاوی زندگی مصائب اور آلام میں تیزی سے پھنستی جا رہی تھی۔ لوہارو کے نواب احمد بخش خان کے کردار، نئے نوابوں (برطانوی حکمران) کی عمل داری، اپنی غفلت اور نشاط پرستی کے باعث غالب کی زندگی نہ ختم ہونے والے شدا ید کا دردناک سفر بنتی جا رہی تھی۔

غالب کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ ان کی خاندانی پنشن کا تھا۔ ان کو شکایت تھی کہ لوہارو کے نواب احمد بخش خان نے ان کی پنشن میں ایک غیر شخص مرزا حاجی کو (جو غالب کے دادا قوتان بیگ کے سپ سواروں کے دستے میں پانچ روپے ماہوار پر بار گیر ملازم تھا) ^{۳۹} حصہ دار بنا کر غالب کی حق تلفی کی تھی۔ اس حق تلفی کے خلاف وہ برس ہا برس تک نواب احمد بخش خان کی توجہ مبذول کرواتے رہے۔ غالب نے کبھی زبانی اور کبھی تحریری شکل میں اپنا مقدمہ ان کے سامنے پیش کیا اور یہ دریافت کیا کہ آخر وہ کون سا ایسا محرک ہے جس نے آپ کو اس بات پر آمادہ کیا کہ آپ نے ایک اجنبی کو میرے عزیز واقارب میں شامل کر لیا۔ ^{۴۰} بہ قول غالب احمد بخش خان نے یہ اقرار کیا تھا کہ میری غلطی سے خواجہ حاجی کا نام سرکاری ریکارڈ میں درج کیا جا چکا ہے۔ ^{۴۱}

زندگی کے یہی کرب ناک ایام تھے جب وہ نواب احمد بخش خان سے انصاف کا طالب رہا۔ اس دور میں غالب قرض خواہوں کے ہاتھوں اذیت ناک حد تک پریشان ہو رہا تھا۔ ۱۸۲۶ء میں اس نے آخری بار نواب احمد بخش خان سے ملنے کا فیصلہ کیا۔ احمد بخش خان نے یہ وعدہ کیا تھا کہ پنشن کے مسئلہ کو حل کرانے کے لیے وہ چارلس متکاف (Charles Metcalfe) سے غالب کی ملاقات کا بندوبست کروادے گا مگر نواب موصوف نے یہ وعدہ بھی پورا نہ کیا۔ ^{۴۲} غالب نے بہ ذاتِ خود کانپور میں چارلس متکاف سے ۱۸۲۶ء کے اوائل میں ملنے کی کوشش کی مگر کان

پور پہنچ کر طویل مدت کے لیے بیمار پڑ گیا تھا۔ بالاخر غالب نے کلکتہ جانے کا فیصلہ کر لیا تاکہ وہاں کے حکام بالا سے دادرسی چاہ سکے۔

آشوب زیت کے ان ایام میں غالب کی شکست خوردہ بے بس شخصیت کا اندازہ ان کی تحریروں سے کیا جاسکتا ہے:

”کیا کروں میرا دست قدرت پتھر کے نیچے آیا ہوا ہے۔ کتنے نالے ہیں کہ خوف رسوائی سے میرے لبوں تک نہیں آتے کہ آرزوئے دل کا خون ہو سکے۔ اور کتنی امواج خوں ہیں کہ درو بے کسی کے باعث اشکوں کی شکل میں آنکھوں سے باہر نہیں آسکتیں۔“
 ”جو کچھ دیکھنے میں آتا ہے وہ آشوب چشم کا درجہ رکھتا ہے اور جو سننے کو ملتا ہے وہ زحمت گوش کے علاوہ اور کیا ہے۔“

”ستم کشی کی طاقت ختم ہو گئی اور انتظار حد سے عجز گیا۔ میری مثال اس شخص کی سی ہے جو میدان کارزار میں اپنے پیر پر کاری زخم لگ جانے کی وجہ سے نہ حریف کے سامنے سے گریز و فرار کی راہ اختیار کر سکتا ہے اور نہ دشمن سے مقابلہ و مقاتلہ کی تاب لاسکتا ہے۔ جیسا کہ عرتی نے فرمایا ہے۔

مرا زمانہ طناز دست بست و تیغ

تیر بفرقم و گوید کہ ہاں سرے می خار

زمانہ کی ستم ظریفی تو دیکھو کہ اس نے میرے ہاتھ باندھ دیے ہیں اور تلوار کو اسی طرح چھوڑ دیا ہے۔ اس نے میرے سر پر تیر رکھ دیا اور اس کے بعد طنازی سے کہتا ہے کہ ہاں اب تم اپنا سر کھجاسکتے ہو۔“^{۲۳}

ان پر آشوب حالات میں مسلسل مایوسیوں کا شکار رہنے کے بعد آخری حل کے طور پر غالب کی امیدوں کا نیا مرکز کلکتہ بن چکا تھا۔ اسے امید تھی کہ فیصلہ اس کے حق میں ہوگا اور اس کی زندگی میں پھر سے بہار آجائے گی۔ جوانی کا زمانہ تھا۔ اس کے اندر اجداد کی شمشیر زنی اور تیر اندازی کا فن تو موجود نہ تھا لیکن اجداد کی طالع آزمائی اور مہم جوئی کے اثرات ضرور موجود تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں اجداد کی حوصلہ مندی اور استقلال کی دولت ابھی تک باقی تھی۔ چنانچہ اجداد کے ”تیر شکستہ“ کو قلم بنا کر ۱۸۲۸ء کے آخر میں وہ مقدمے کی پیروی کے لیے روانہ ہوا۔“^{۲۴}

کلکتہ میں غالب نے ایک لمبے عرصے تک قیام کیا۔ اپنے مقدمہ کی پرزور وکالت کی مگر مطلوبہ نتائج حاصل نہ ہو سکے۔ بعد کے ایام میں بھی انہوں نے بار بار حکام سے رجوع کیا۔ اپنے دعویٰ کی صداقت کا یقین دلایا مگر ایسے تمام دعاوی مسلسل خارج ہوتے رہے۔

بار بار مقدمہ خارج ہو جانے کے باوجود غالب کے ذہن سے پنشن کا تصور ختم نہ ہوسکا اور وہ ۱۸۵۷ء کے

بعد تک اس مسئلہ کے بارے میں کسی نہ کسی شکل میں مسلسل مراسلت کرتے رہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ باپ اور نانا کے اثاثوں کو ختم کرنے کے بعد ان کی بقا کا دار و مدار اسی پنشن پر تھا۔ اس کے بغیر وہ کچھ بھی نہ تھے۔ پنشن وہ دیوار گر یہ تھی کہ جس کے سامنے غالب نے تیس برس سے زیادہ مدت تک گریہ زاری کی۔ ان کے شعور اور حواس کی دنیا پر اس کا گہرا اثر پڑا اور بلاشبہ ان آلام و حوادث سے ان کی شاعری بھی بہت متاثر ہوئی۔

کلکتہ کا قیام اگرچہ پنشن کے معاملات طے کرنے میں سود مند ثابت نہ ہوا مگر علمی و ادبی اعتبار سے یہ قیام اہمیت کا حامل تھا۔ یہاں قتل اور اس کے گروہ سے لسانی مباحث بھی ہوئے اور ان مباحث نے شدید معارضہ کی شکل بھی اختیار کی۔ یہیں پر ان کے مخلص دوست مولوی سراج الدین احمد کی فرمائش پر غالب نے اپنے اردو کلام کا انتخاب کیا اور فارسی غزلیات کو شامل کر کے اس مجموعے کو ”گل رعنا“ (۱۸۲۸ء) کا نام دیا۔ یہ انتخاب اس لیے اہم ہے کہ یہاں غالب کی نئی شعری شناخت ملتی ہے۔ دلی میں ادبی مغائرت کی شدت اور خارجی ماحول کے تقاضوں کو سمجھتے ہوئے غالب ایک نئے شاعر کے روپ میں نظر آنے لگتا ہے۔ وہ اپنے عہد اور اپنی شعری ذات کے شعور سے ایک نیا تخلیقی نقش بنانے کی جستجو کرتے ہیں۔ مگر ان تمام کوششوں کے باوجود کلکتہ سے واپسی کے بعد وہ ذوق اور ان کے ادبی محاذ کے مقابلہ میں پسپائی کا سامنا کرتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب وہ اردو شاعری کے بے ثمر تجربات سے مایوس ہو جاتے ہیں اور فارسی شاعری کی دنیا میں ایک نیا تخلیقی سفر شروع کرتے ہیں۔ فارسی زبان سے وہ عشق کرتے تھے۔ سفر کلکتہ کے بعد یہ عشق پوری طرح پروان چڑھتا ہے اور آئندہ بیس برس تک فارسی زبان ہی ان کا تخلیقی ذریعہ اظہار قرار پاتی ہے۔ دلی کے زبان پرست شعرا کے مقابلہ میں پسپا ہو کر وہ فارسی شاعری کی بساط پر پناہ لے لیتے ہیں۔ دلی کے مایوس کن ادبی ماحول میں فارسی شاعری ان کے لیے گوشہء مسرت (Ivory Tower) کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے بعد غالب کی تخلیقی زندگی کے منظر نامہ پر نگاہ ڈالی جائے تو صاف طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کو تقریباً پس پشت ڈال دیا تھا کیوں کہ یہ شاعری ان کو قبولیت کا شرف نہ دلوا سکی تھی اور نہ ہی ان کی خاطر خواہ شعری تحسین ہو سکی تھی۔ اس لیے غالب اردو شاعری سے دور ہوتے گئے۔ اب ان کے تخلیقی تجربہ کا مرکز فارسی زبان تھی۔ اس زبان میں شعر کہہ کر وہ اپنے آپ کو ظہوری اور نظیری کے معیارات پر دیکھتے ہیں۔ ان کی گفتگو اب دلی کے زندہ شعرا کے مقابلہ میں فارسی کے مرحوم شعرا سے جاری رہتی تھی اور وہ اپنے شعری کمالات کی داد بھی ان ہی شعرا سے حاصل کرتے تھے۔

اس طرح دیکھا جائے تو ۱۸۲۹ء سے وہ دلی کی شعری بساط پر سمٹنے لگتے ہیں۔ ان کا تخلیقی دائرہ اردو کے مقابلہ میں بہت سکڑ جاتا ہے۔ غالب اس بات کو نہ سمجھ سکے کہ ہندوستان سے فارسی زبان و ادب کا دور گزر چکا ہے اور اب یہ زبان زوال کی جانب رواں ہے۔ انہوں نے ایک ترقی پذیر زبان کے مقابلہ میں ایک زوال پذیر زبان کو اپنا کر اپنے آپ کو ایک محدود دائرے میں سیئر لیا تھا۔

غالب کی زندگی میں اتار چڑھاؤ کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ نظر آتا ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بچپن سے لے کر دم آخر تک وہ بحر انوں کا شکار رہے۔ ان کی زندگی میں ایسے وقفے بہت کم آئے ہوں گے کہ جب انہوں

نے امن و سکون سے وقت گزارا ہو لیکن اس "گردشِ مدام" کے ساتھ ساتھ وہ زندگی سے لطف اندوز بھی ہوتے رہے۔ ان کی بادہ نوشی بھی زندگی سے سرور ہونے ہی کی اک کڑی تھی۔ زین العابدین عارف کے بھتیجے خضر مرزا نے غالب کی بادہ نوشی کا منظر نامہ یوں بنایا ہے:

"شراب پینے میں ان کا دستور تھا کہ کلو داروغہ گلاس دھو کر آدھ پاؤ شراب اس میں ڈال دیتا اور گلاس ڈھانک کر ان کے پاس رکھ دیا کرتا تھا۔ موسمِ گرمی میں شراب کا گلاس لال قند کے کپڑے میں لپیٹ کر رکھا جاتا تھا۔ کپڑے کو برف سے ترکر دیتے تھے۔ اتنا تر ہو جاتا کہ پانی ٹپکنے لگتا۔ مغرب کی اذان ہونے پر شراب پیتے تھے۔ ایک قاب میں بادام نمک میں پڑے ہوئے تھے، کبھی میں تلے ہوئے پاس ہی پڑے رہتے تھے۔ چار بادام منہ میں ڈال لیتے اور شراب کا کھونٹ لیتے۔" ۱۸

غالب سکاچ و سکی کے شوقین تھے اور اولڈ ٹام (Old Tom) ان کا محبوب برانڈ تھا۔ وہ و سکی (Whisky) کے تلخ ذائقے کو قدرے اعتدال پر لانے کے لیے کوئی عرق ملا کر پیتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۴۳ء تک غالب کی بادہ نوشی عروج پر رہی۔ اس دور میں وہ ابرو باران کے سے یا پیش از طعام چاشت یا قریب شام تین گلاس پی جاتے تھے اور شرابِ شبانہ کا حساب اس سے الگ تھا۔ ۲۵ مگر عمر کے آخری دور (۱۸۶۶ء) میں شراب کی مقدار کم ہوتے ہوتے پانچ روپیہ بھر شراب خانہ ساز اور اسی قدر عرق شیر تک رہ گئی تھی۔

غالب کی خاندانی اتانیت اگرچہ قرض خواہوں کے ہاتھوں مسلسل مجروح ہوتی رہی تھی اور وہ اس کے عادی بھی ہو چکے تھے اور اسے زندگی کے معمولات اور مصائب کا حصہ سمجھنے پر مجبور ہو گئے تھے مگر اٹھارہ سو چالیس ۱۸۴۰ء کی دہائی میں دو مواقع ایسے آئے جب ان کا خاندانی وقار نام و نسب کی اتانیت اور ان کی شخصیت کا غرور خاک میں مل گیا۔ پہلی بار ۱۸۴۱ء میں جب وہ جو اکھیلے ہوئے گھر سے گرفتار ہوئے اور عدالت کو جرمانہ ادا کر کے رہا ہوئے اور دوسری بار جب ۱۸۴۷ء کو دلی کے نئے کو توال نے غالب اور ان کے احباب کو گھر سے پکڑ لیا اور وہ چھ ماہ کے لیے قید کر دیے گئے۔ ۲۱

۱۸۵۷ء کا زمانہ غالب کے لیے سخت آزمائش کا تھا۔ اس وقت ان کی عمر ساٹھ برس ہو چکی تھی۔ مسلسل مصائب کا سامنا کرتے ہوئے وہ جسمانی طور پر کم زور ہو چکے تھے۔ عمر عزیز کے دوران میں انہیں دنیاوی امور کا گہرا تجربہ ہو چکا تھا۔ ہندوستان کی سیاست پر بھی ان کی نظر تھی۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ مغل بادشاہت محض علامتی ہے اور مستقبل قریب میں یہ علامت بھی ان کو معدوم ہوتی ہوئی نظر آتی تھی۔ وہ کمپنی کی انتظامی اور عسکری طاقت سے بہت اچھی طرح واقف تھے۔ ان کو معلوم تھا کہ ہندوستان کے امرا جاگیرداروں اور ریاستی حکمرانوں کے درمیان کمپنی کی جزیں کتنی گہری ہیں۔ چنانچہ ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء کو جب میرٹھ کی چھاؤنی کے سپاہی بغاوت کر کے دلی پہنچے اور ہندوستان کے علامتی بادشاہ کو حقیقی بادشاہ بنا دیا گیا اور ہر طرف برطانوی افسروں کا قتل شروع ہو گیا تو اس زمانے میں غالب نے اس انقلاب کے متعلق کیا سوچا ہوگا؟ یہ ایک اہم سوال ہے۔ غالباً غالب جیسے جہاں شناس

شخص کے لیے کوئی فیصلہ کرنا مشکل نہ تھا۔ انقلاب کے دوران میں انہوں نے مکمل طور پر خاموشی اختیار کی۔ وہ یہ دیکھنا چاہتے تھے کہ طاقت کا توازن کس جانب ہوتا ہے۔

ایک پختہ کار جہاں شناس شخص کی طرح وہ دونوں گروہوں میں طاقت کے توازن کا جائزہ لیتے رہے اور جب ۱۱ ستمبر ۱۸۵۷ء کو دلی فتح ہوئی اور انگریز قابض ہو گئے تو غالب نے فاتح حکمرانوں کے سامنے ”دستنبو“ کی صورت میں اپنی پرانی وفاداری کا دستاویزی ثبوت پیش کر دیا۔ اگر بادشاہ فتح یاب ہو جاتا تو ”دستنبو“ باغی سپاہ کی مدح اور انگریزوں کے مظالم سے سرخ ہوتی مگر ایسا نہ ہو سکا۔ غالب اپنی ذات کو بچانے کے لیے ان دونوں انتہاؤں تک پہنچ سکتے تھے۔

”دستنبو“ کے معنی ہیں ”عطر“..... ہندوستانی خون سے رنگی ہوئی اس کتاب کو ”دستنبو“ کہنا غالب ہی کا حوصلہ تھا۔ پھانسیوں پر لٹکے ہوئے بے گناہ انسانوں کی لاشوں کو دیکھ کر بھی ان ایام کی یادداشتوں کو ”دستنبو“ کا نام دینا واقعتاً حوصلے ہی کا کام تھا۔ روسی نقاد اور محقق نٹالیا پری گارینا (Natalia Priglarina) اس صورت حال کو دیکھ کر یہ لکھنے پر مجبور ہو گئی تھی:

”دستنبو“ (یعنی گل دستے یا عطردان) کا مقصد یہ تھا کہ فرمان رواؤں کے ہاتھوں میں پہنچ کر وہ ان کے مشام جاں کو معطر کرے اور بغاوت کے زمانے میں شاعر کی وفاداری کا ثبوت فراہم کرے تاکہ وہ پنشن کی بحالی کی امید پھر سے باندھ سکے۔ غالب اس طرح یہ کوشش کرتے ہیں کہ نوآبادیاتی حکومت کی تیز رفتار گاڑی کے نیچے آکر کچلے جانے سے خود کو بچالیں لیکن ان کے اس گل دستہ رنگ و بو سے خون اور جلا کر راکھ کر دینے والی بستیوں کی بو آتی ہے۔“ ۳۷

قابل توجہ بات یہ ہے کہ ایک غالب ہمیں ”دستنبو“ میں ملتا ہے جو ۱۸۵۷ء کے انقلابیوں کو برا بھلا کہتا ہے اور انگریزوں کے قاتلوں سے نفرت ظاہر کرتا ہے۔ یہ غالب نوآبادیاتی طاقت کا پنشن خوار شخص ہے جو اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے نئی برطانوی طاقت کے خیر خواہ کاروبار اختیار کرتا ہے۔ مگر ایک غالب وہ بھی ہے جس کے اندر ایک ہندوستانی قوم پرست شخص ہے جو دلی کی تہذیب اور تمدن کو تباہ و برباد ہوتے دیکھ کر بار بار دکھ درد کا اظہار کرتا ہے۔ الم ناک بات یہ تھی کہ غالب جس تہذیب و ثقافت کا نمائندہ تھا اس کی بساط ہی الٹ گئی تھی۔ نہ وہ قلعہ رہا اور نہ قلعہ کی تہذیب۔ دوست احباب، مجلسیں مذاکرے اور مشاعرے اجڑ گئے۔ چاندنی چوک شہزادوں کے خون سے سرخ ہو گیا۔ نہر لاشوں سے اٹ گئی۔ پیڑ پھانسی بن گئے۔ دارورسن اور سزاو قبر سے شہر ماتم کدہ بن گیا۔ محلوں کے محلے نیست و نابود ہو گئے۔ اور غالب یہ دیکھ کر چیخ پڑا تھا:

”کشمیری کڑہ بگڑ گیا۔ ہائے ادہ ادہ اونچے اونچے در اور وہ بڑی بڑی کوٹھریاں دور وہ نظر نہیں آتیں کہ کیا ہوئیں۔“ ۳۸

”مسجد جامع سے راج گھاٹ دروازے تک بے مبالغہ ایک صحرائی و دق ہے۔“

اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں، وہ اگر اٹھ جائیں تو ہو کا مکان ہو جائے..... پنجابی کڑا دھوبی واڑہ، رام جی گنج، سعادت خان کا کڑہ، جرنیل کی بی بی کی حویلی، رام جی داس گودام والے کے مکانات، صاحب رام کا باغ، حویلی ان میں سے کسی کا پتہ نہیں چلتا۔ قصہ مختصر شہر صحرا ہو گیا۔ اب جو کونٹیں جاتے رہے اور پانی گوبر نایاب ہو گیا تو یہ صحرا، صحرائے کربلا ہو جائے گا۔“^{۵۹}

”کتنے عزیزاں بے مرگ ہیں کہ میں ان کی نام شماری بھی نہیں کر سکتا جو اس نامزرا طوفان حوادث کی تیر باری میں فنا ہو گئے۔ مگر چند خستہ جاں و ناتواں جن میں سے ایک میں بھی ہوں کہ ان کشتگانِ ستم کے داغِ اندوہ سے — زار و نزار جی رہا ہوں۔ اور ان خستہ جانوں کے حال پر خون کے آنسو بہانا میرا کام رہ گیا ہے۔ میں خود خستہ دہر اور ماتم دار اہل شہر ہوں۔“^{۶۰}

۱۸۵۷ء کے بعد کا زمانہ غالب کے لیے مزید بہت سی پریشانیاں لے کر آیا۔ ہندوستان کی تباہی و بربادی کے بعد ان کے لیے بڑا صدمہ پنشن کے بند ہو جانے کا تھا۔ قلعہ سے ملنے والی یافت بھی ختم ہو گئی۔ رام پور کا سلسلہ بھی معطل ہو گیا اور یوں غالب بالکل مفلوک الحال ہو گئے۔ انہوں نے سخت تنگی کے ایام گزارے۔ دلی کی تباہی (۱۸۵۷ء) اور اپنی معاشی بربادی کے بعد وہ کئی برس تک بجھے بجھے سے رہے۔ ایک بہت بڑا انقلاب ان کے جسم و جاں کو روندنا ہوا گزر گیا تھا۔ معاش کی غیر یقینی صورت حال کے باعث وہ مکمل طور پر ٹوٹ پھوٹ چکے تھے۔

عمر عزیز کے آخری برسوں میں ان کو اس بات کا گہرا دکھ تھا کہ زمانے نے ان کے فن کی قدر نہیں کی۔ اور اس کے ساتھ ہی زوالِ عمر کا احساس بھی بار بار ہوتا تھا۔ گویا عمر کے رائیگاں جانے کی کیفیات بھی اکثر و بیشتر طاری رہتی تھیں:

”اپنی زندگی میں تیرہ روزی کے سبب جو میں نے کارہائے عجیب کیے کسی نے ان کی قدر و معیار کو نہیں پہچانا۔ اب اختتامِ سفر کی منزل ہے۔ دانت گر رہے ہیں۔ کان بہرے ہوتے جا رہے ہیں۔ تمام سر سفید ہو گیا ہے اور چہرے پر جھریاں بکھر گئی ہیں۔ ہاتھوں میں کچکی پیدا ہو گئی ہے اور پیر، گویا رکاب میں ہیں۔“^{۶۱}

عمر کے آخری حصے میں جسمانی کم زوری، اعصاب کا ضعف اور امراض کے غلبہ کی وجہ سے اب وہ زیادہ تر گھر میں ہی رہتے تھے۔ یہیں پر ان کے عزیز و اقارب، دوست عقیدت مند اور شاگرد ملنے کے لیے آ جاتے تھے۔ ذہنی تناؤ اور بدن کی نقاہت کے باوجود وہ ذاتی طور پر کتبِ بنی میں مشغول رہتے تھے یا احباب سے ادبی و علمی موضوعات پر اظہارِ خیال کا سلسلہ جاری رکھتے تھے۔ تلامذہ سے خطوط کے ذریعے ان مسائل پر اظہارِ خیال کرتے رہتے تھے۔

اگر آج ہم یہ دیکھنا چاہیں کہ غالب عمر کے آخری حصے میں کیسے لگتے تھے؟ ان کا لباس کیسا تھا؟ جسمانی طور پر کیسے تھے؟ اور ان کے معمولات کیا تھے تو اس مقصد کے لیے ہمارے پاس کچھ ہم عصر شہادتیں موجود

ہیں۔ صغیر بکرمی ۱۸۶۵ء/۱۲۸۲ھ میں بطور خاص ان سے ملنے کے لیے آئے تھے۔ یہ جون۔ جولائی کا مہینہ تھا۔ وہ غالب کا خاکہ یوں پیش کرتے ہیں:

”حضرت کا لباس اس وقت یہ تھا پا جامہ سیاہ بوٹے دار در لیس کا کاکلی دار، نیفہ سرخ ٹول کا، بدن میں مرزائی، سر کھلا ہوا، رنگ سرخ سفید، منہ پر داڑھی دو انگلی کی، آنکھیں بڑی، کان بڑے، قد لمبا، دلائی صورت، پاؤں کی انگلیاں بسبب کثرت شراب کے موٹی ہو کر اینٹھ گئی تھیں اور یہی سبب تھا کہ اٹھنے میں دقت ہوتی تھی، آنکھوں میں نور موجود تھا، کان کی سماعت میں کچھ ثقل آچلا تھا۔“ ۵۲

صغیر سے دو سال قبل ۱۸۶۳ء میں عزیز لکھنوی، لکھنؤ سے اپنے وطن کشمیر جاتے ہوئے غالب کے ہاں حاضر ہوئے تھے۔ وہ غالب سے ملاقات کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مرزا صاحب کا مکان پختہ تھا۔ ایک بڑا پچانک تھا جس کے بغل میں ایک کمرہ اور کمرے میں چار پائی پتھی ہوئی تھی۔ اس پر ایک نحیف الجبہ آدمی گندی رنگ اسی بیاسی برس کا ضعیف العمر لیٹا ہوا۔ ایک مجلہ کتاب سینے پر رکھے ہوئے آنکھیں گڑے ہوئے پڑھ رہے تھے۔ یہ مرزا غالب دہلوی ہیں جو بہمان دیوان قادی ملاحظہ فرما رہے ہیں۔

ہم نے سلام کیا لیکن بہرے اس قدر تھے کہ ان کے کان تک آواز نہ گئی۔ آخر کھڑے کھڑے واپس آنے کا قصد کیا تھا کہ غالب نے چار پائی کی پٹی کے سہارے سے کروٹ بدلی اور ہماری طرف دیکھا۔ ہم نے سلام کیا۔ بمشکل چار پائی سے اتر کر فرش پر بیٹھے۔ ہم کو پاس بٹھایا۔ قلم دان اور کاغذ سامنے رکھ دیا اور کہا۔ آنکھوں سے کسی قدر سو جھتا بھی ہے لیکن کانوں سے بالکل سنائی نہیں دیتا۔ جو کچھ میں پوچھوں اس کا جواب لکھ دو۔ نام و نشان پوچھا۔ ہمارے ساتھ جو صاحب گئے تھے ہر چند انہوں نے تعارف کروانے کی کوشش کی مگر بے سود ہوئی۔“ ۵۳

ناتوانی، ضعف اعصاب، عمر بھر کی فلکست کا احساس، مختلف بیماریوں کے ہجوم نے آخر کار رنگ دکھایا۔ مرض الموت سے چند روز پیشتر کھانا طلب کیا اور یہ بھی کہا کہ میں چند بیگم (بگ بیگم کی بڑی صاحبزادی) کے ساتھ کھاؤں گا۔ ملازم بچی کو بلانے گیا تو غالب لیٹ گئے۔ ابھی کروٹ لے کر لیٹے ہی تھے کہ بے ہوش ہو گئے۔ اسی حالت میں پڑے رہے اور کچھ دن گزر گئے۔ ان کی زندگی میں نازل ہونے والی سب بلاؤں کے تمام ہونے کے بعد اب مرگ ناگہانی کی آمد آئی تھی۔ حکمانے کہا دماغ کا فالج ہے۔ کوئی تدبیر کارگر نہ ہو سکی۔ ۱۵۔ فروری ۱۸۶۹ء کا دن اس مرگ ناگہانی کے لیے مقرر تھا کہ جس کے لیے غالب برس ہا برس سے خواہش رکھتے تھے۔ عزیزوں اور دوستوں کی موجودگی میں وہ چپ چاپ لیٹے لیٹے ہی ابدی نیند سو گئے۔

۱۵۔ فروری ۱۸۶۹ء کو لیٹے لیٹے ابدی نیند سو جانے والا یہ شخص اردو شاعری کی تاریخ کا انتہائی زرخیز اور

برگزیدہ شاعر تھا۔ اپنے زمانے میں اس کی شاعری پر شک و شبہ کا اظہار کیا جاتا رہا اس لیے اس کا مقام متنازعہ فیہ رہا۔ مگر آنے والے ادوار نے اس کی عظمتوں کو سلام کیا۔

شمالی ہند میں ولی کے دیوان کی آمد سے غالب کے زمانے تک روایت کا ایک تسلسل برقرار رہتا ہے۔ میر 'سودا' درد' معشقی اور میر حسن وغیرہ کے ہاں ایک چیز جو مشترک طور پر نظر آتی ہے 'وہ ان شعرا کے درمیان تہذیبی و تخلیقی اشتراک تھا اور یہ اشتراک معنی و مفہوم کی دنیا میں ان کو مربوط کرتا تھا۔ یہ شعرا اپنی انفرادیت کے رنگوں کو برقرار رکھنے کے باوجود ایک شعری روایت کا باقاعدہ حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ یہ سادہ گو شاعر ذہنی ادہام کی پیچیدگیوں میں الجھنے کی جگہ ایسے تمثالی پیکر بناتے تھے جو اپنی حساسیت اور معنویت سے فوراً متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کی دنیا میں صاف اور روشن تماشالوں سے آباد تھیں۔ پھولوں سے محبت کرنے 'حسینوں پر مرنے' صحرانوں میں نکل جانے اور ابر بہار کی مستی سے سرشار رہنے والی ان تماشالوں سے جب ہم مکالمہ کرتے ہیں تو ان کی ہر بات کو ہم سمجھتے جاتے ہیں مگر جوں ہی ہم شمالی ہند کی شعری روایت میں سفر کرتے ہوئے ۱۸۱۶ء میں آگرہ کے نوجوان شاعر اسد سے دلی میں ملتے ہیں تو ہمارے اور شاعر کے درمیان مکالمے میں تسلسل اور تعطل کی ملی جلی کیفیات نظر آتی ہیں بلکہ تعطل کا عمل زیادہ غالب رہتا ہے۔ اس کی تخلیق کردہ دنیا کے دروازے ہم پر کم کم ہی وا ہوتے ہیں۔ بیشتر اوقات ہم اس کے لفظوں سے بنی ہوئی دنیا کو حیرت سے دیکھتے رہ جاتے ہیں۔ ہم بار بار اس دنیا میں جھانکنے کی سعی کرتے ہیں مگر لفظوں سے ہم کلام نہیں ہو سکتے اور جہاں کسی حد تک ہم کلامی ہوتی ہے وہاں معنویت کے اسرار اور دور از کار تصورات سے محفوظ نہیں ہو سکتے ہیں۔

جیسا کہ ہم اشارہ کر چکے ہیں کہ اس مسئلہ کا بڑا سبب شمالی ہند کی اس شعری روایت سے انحراف ہے جو تہذیبی اور معنوی اشتراک کی ایک مشترکہ دنیا بناتی تھی۔ میر 'سودا' درد اور معشقی کی شعری دنیا میں تجربے کا معنوی اور فکری اشتراک موجود تھا۔ اس لیے ان کی بنائی ہوئی شعری روایت میں ابلاغ کے مسائل درپیش نہ تھے مگر غالب وہ شاعر تھا کہ جس نے دلی کے سادہ گو شعرا کی طویل روایت سے سراسر انحراف کرنے کے بعد اپنے لیے ایک مختلف کائنات تعمیر کر لی تھی اور یہ کائنات اردو کی شعری روایت کے عین متوازی قائم کی گئی تھی۔ دلی کی سادہ گوئی کے مقابلہ میں یہ مشکل گوئی کی روایت تھی۔ اس میں سوچ 'فکر' اسلوب 'شعری لغت اور شعری تجربے کا ایک نیا جہان استوار کیا گیا تھا۔ یہ جہان نو غالب کی تفرید سے وجود اختیار کرتا ہے۔ اس کی ذات کی انتہائی انفرادیت اس پر نزکیت کی طرح چھائی ہوئی تھی اور وہ ضد کی حد تک اس حصار سے باہر نکلنے کے لیے تیار نہ تھا مگر ایک وقت ایسا ضرور آیا جب اسے اپنی تفرید کے نشے کو توڑنا پڑا اور زیست کے حصار سے باہر نکلنے پر بھی مجبور ہونا پڑا لیکن یہ سب کچھ کیسے ہوا؟ ہم اس کی دل چسپ کہانی آپ کو سنائیں گے۔

فارسی زبان سے غالب کے گہرے عشق اور ایران سے شغف کے سبب ان کی شعری لغت فارسی الفاظ 'محاورات' تراکیب اور استعاروں سے لدی پھندی نظر آتی ہے اور اس بوجھ تلے قاری دبتا چلا جاتا ہے لیکن مسئلہ کی

اصل صورت یہ ہے کہ وہ شعر میں کسی خیال یا فکر کو پیش کرتے ہوئے کچھ مقامات سے یا تو جست لگا جاتے ہیں یا کچھ باتیں ان کی چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کے اپنے ذہن میں تو خیال صاف ہوتا ہوگا مگر اظہار میں وہ ایسا نہیں کر پاتے۔ اظہار کو دیکھتے ہوئے ہمیں اپنے متخیلہ کی مدد سے کئی خالی جگہوں کو خود بھرنا پڑتا ہے۔ ابتدائی کلام میں قدم قدم پر ایسی کھائیاں ملتی ہیں کہ جن کو پانا انسان کے بس سے باہر معلوم ہوتا ہے۔

غالب کے دور اول کی شاعری پر حد سے بڑھی ہوئی موضوعیت کا شدید غلبہ حاوی رہتا ہے۔ ان کا متخیلہ شعری روایت کے تلازمات اور تمثالی پیکروں سے بالکل موانست نہ رکھتا تھا۔ وہ دنیا جو اس کے ارد گرد سانس لیتی تھی، اس میں شاعر کے لیے کوئی دل چسپی نہ تھی۔ وہ معلوم دنیاؤں سے گریز کر کے نامعلوم دنیاؤں کے سفر پر رواں تھا۔ اس سفر میں اس کے چاروں طرف اوبام سے مرتب شدہ نہایت موہوم تصویروں کا تسلط تھا جہاں پر وہ اپنی دنیا کی حقیقتوں سے کٹا ہوا، الگ تھلگ، تنہا اور اپنے آپ میں گم تھا۔ اپنے اندر ہی اندر سفر کرتا ہوا، واہموں سے ہم کلامی کرتا اور ان کی موہوم تمثالیں بناتا ہوا۔ آخر اپنے آپ میں اس حد تک اتر جانے اور موضوعیت میں اس قدر مستغرق ہونے کی وجوہات کیا تھیں؟ ہم ان کے بارے میں یقین سے نہیں کہہ سکتے۔ کیا یہ خاندانی حالات کی ابتلا کا اثر تھا؟ کیا یہ زندگی سے فراریت تھی؟ کیا اس پر سیاسی و تہذیبی بربادی کا اثر تھا یا وہ زندگی کی حقیقت سے مکالمہ کرنے کے لیے تیار نہ تھا؟ یا یہ کہ اسے خارجی دنیا سے کوئی دل چسپی نہ تھی اور وہ اپنی تخلیق کردہ دنیا کے حصار میں رہتا تھا؟ اسباب کچھ بھی ہوں وہ اردو کی متداول روایت سے مغائرت کے سفر پر تھا۔

اس سے پہلے ہم یہ کہہ چکے ہیں کہ اس ابتدائی عہد میں غالب اپنے متخیلہ کے لیے جو تمثالی پیکر اور تلازمے بناتے تھے ان میں معنوی ارتباط بہت ضعیف ہوتا تھا۔ ان کے اندر کہیں نہ کہیں سے معنوی ارتباط ٹوٹ جاتا تھا یا پھر محض موضوعیت کے واہموں کی دھند میں ملفوف ہوتا تھا۔ اب قاری کہاں تک ان کے واہموں میں اتر سکتا تھا۔ نتیجہ یہ تھا کہ وہ شعر کے باہر ہی کھڑا ربط و معنی کے بھنور میں گھرا ہوا پریشان رہتا تھا۔

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے تخلیقی عمل کے مدارج، عوامل اور محرکات کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ تخلیقی عمل کے اولین مرحلہ میں شاعر کے سامنے ایک مبہم سی تحریک ہوتی ہے اور اس مبہم سی تحریک کو وہ لفظوں کے سپرد کر دیتا ہے۔ اسے اس بات سے کوئی دل چسپی نہیں ہوتی کہ اس کا قاری ان لفظوں کی دنیا سے کوئی معنویت برآمد بھی کر سکے گا یا نہیں، وہ تو بس اپنے سر سے اس مبہم سی تحریک کا چڑھا ہوا بھوت اتارنے کی سعی کرتا ہے اور اسی سعی سے عہدہ برآ ہو کر وہ آسودگی و طمانیت کی منزل سے گزرتا ہے۔^{۵۴}

ایلٹ نے تخلیقی عمل کے بارے میں جو کچھ بھی کہا ہے، وہ غالب اور ان جیسے دیگر شعرا کے بارے میں بالکل صحیح اور مناسب معلوم ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں جو تخلیقی بھوت غالب کے سر پر چڑھ کے ناچا، اس کی وجہ سے وہ زندگی بھر ناچتے رہے۔ اس بھوت نے ان کو تو نچایا ہی تھا، ان کا عہد بھی ناچنے پر مجبور ہوا اور ان کے عہد کے بعد آنے والے ادوار بھی اس تخلیقی بھوت کی کرشمہ سامانیوں کے باعث ناچنے پر مجبور رہے ہیں۔ غالب اس لیے ناچا تھا کہ اپنے سر کو تخلیقی دبال سے ہلکا کر کے اپنی تخلیقی تھکاوٹ کو دور کر لے مگر ان کے بعد کے

ادوار اس تخلیقی بھوت کو دیکھ کر ہلکے تو نہ ہو سکے البتہ ذہنی طور پر گراں بار ضرور ہوئے اور ان کی شاعری ایک مسئلہ بنی رہی۔

ایلیٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ تخلیقی عمل کی آسودگی کے بعد وہ اپنے فن پارے کو یہ کہہ سکتا ہے:
”جاؤ اپنے لیے کتاب میں جگہ پیدا کرو اور وہاں مجھ سے اس بات کی امید مت رکھنا
کہ میں اب تم میں مزید دل چسپی لوں گا۔“ ۵۵

غالب کے ہاں ۱۸۱۳ء سے ۱۸۲۱ء تک جو شاعری لکھی گئی تھی اس کے استعاروں، تلازموں اور تمثالی پیکروں کا ربط ان کے ذہن میں تو شاید صاف ہو گا مگر غالب اس موضوعی کیفیت کو قاری کی ابلاغیات کا حصہ بنانے میں شدید ناکام نظر آتے ہیں۔ بیاض غالب (نسخہ امر وہہ ۱۸۱۶-۱۸۱۳ء) اور نسخہ حمید یہ (۱۸۲۱-۱۸۱۷ء) کے شعری تجربات کا کثیر حصہ ان ہی کیفیات کا حامل ہے۔ مثیلہ کی شدید موضوعیت اور ژولیدگی آج بھی غالب اور قاری کے درمیان ابلاغ کا رشتہ منقطع کیے ہوئے ہے۔

اس دور کی شاعری میں غیر مانوس فارسی اسالیب کا بھی گہرا اثر ہے۔ غالب اپنے تخلیقی عمل میں ادق اور معنوی اعتبار سے بعید از فہم شعری لغات کا استعمال کرتا ہے۔ فارسی زبان پر اسے جو ناز تھا اس کا عملی اظہار اس دور میں جی بھر کر کیا گیا ہے مگر شعری سطح پر یہ سارا کام منفی نوعیت کا تھا۔ فارسی زبان پر گرفت کے اس مظاہرے میں زبان کے بنیادی عمل یعنی ابلاغ کا تقریباً فقدان تھا۔ اس طرح یہ شاعری تخلیقی سطح پر ناکام تجربے کی شکل اختیار کر گئی۔ اس عہد میں غالب کی غزل پر فارسی کا اس قدر غلبہ تھا کہ اکثر مصرعوں میں اردو کا کوئی لفظ برائے نام مل جاتا تھا اور اگر اس لفظ کو بدل کر فارسی زبان کا لفظ رکھ دیا جاتا تو شعر مکمل طور پر فارسی زبان کا بن جاتا تھا۔ دور اول کے اسی اسلوب کو دیکھ کر حالی یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے:

”مرزا کے ابتدائی ریختہ میں..... جیسے خیالات اجنبی تھے ویسے ہی زبان غیر

مانوس تھی۔ فارسی زبان کے مصادر فارسی کے حروف ربط اور توابع فعل جو کہ فارسی کی

خصوصیات میں سے ہیں ان کو مرزا اردو میں عموماً استعمال کرتے تھے۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے

تھے اگر ان میں سے ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے۔“ ۵۶

نسخہ حمید یہ کے یہ اشعار دیکھیے جہاں محض کسی فعل کی لفظی تبدیلی سے شعر فارسی کا بن جاتا ہے:

شمارِ سہ مرغوب بت مشکل پسند آیا تماشاے بیک کف بردنِ مدد دل پسند آیا

زناکت سے فسوں دعویٰ طاقت نکستن ہا شرابِ سنگ انداز چرخ از جسم نصتن ہا

یادِ روزے کہ نفس در گریہ یارب تھا نالہ دل بہ کمر دامن قطع شب تھا

رات دل گرم خیال جلوہ جانانہ تھا رنگ روئے شمع برقی خرمن پروانہ تھا

حسرت و سنگ و پائے تحمل تا چند رگ گردن، خط پیمانہ بے تل تا چند؟

غالب تخلیقی عمل میں پہلی بار جس شاعر سے زیادہ متاثر ہوا وہ بیدل تھا۔ ابتدائی ایام میں وہ بیدل کی نازک خیالی، معنی آفرینی اور جدت ادا کا فریفتہ ہو گیا تھا۔

مسئلہ یہ تھا کہ بیدل کا کلام شاعر کی پختگی، فکری بالیدگی اور طبیعت کی خلاقی کا نتیجہ تھا۔ یہاں فکر و معنی کی گہری معنوی پرتوں اور نئے نئے معنوی رشتوں کی تخلیق میں بیدل کی زبردست تخلیقی قوت کا ہاتھ تھا۔ اس کے شعری تجربے کا خلوص، اس کی معنوی بلندی، شعری حسن اور بالکل اچانک نمودار ہونے والی معنوی تاب ناک اس کی استاد کا مظہر تھی اور یہ سب کچھ پر معنی اور پر فکر اور پر حسن تھا۔

غالب بیدل کے تخلیقی تجربہ کی اس سطح تک نہ پہنچ سکا کیوں کہ اس کے لیے طویل تخلیقی تجربے کی ضرورت تھی۔ غالب معنی آفرینی کے جوش میں آکر ذہنی ادھام کی دنیا میں اترتا گیا اور اسی سفر ادھام کو اعلیٰ تخلیقی عمل قرار دے کر بیدل سے دوستی کا ہاتھ بڑھانے لگا حالانکہ اس کی شاعری لفظوں سے بنائی ہوئی دور از رفتہ خیالی تصاویر پر مشتمل تھی۔ اس میں نہ بیدل کے تجربے کی تخلیقی حرارت تھی اور نہ ہی معنوی حدت۔ اس دور میں غالب کی بنائی ہوئی تمثالیں ذہنی چستان کہی جاسکتی ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اپنے تجربے کی عمومی دنیا میں سنجیدہ بھی تھا اور پر خلوص بھی اور یہ بھی کہ وہ اپنے لیے کسی نئے تخلیقی تجربے کی بساط استوار کر رہا تھا اور بیدل کی شاعری اس کا آدرش بن کر اس شعری بساط پر بھی ہوئی تھی مگر آنے والے سالوں میں اس بساط کے منظر کو بالآخر تبدیل ہونا تھا اور یہ سمجھ لیجئے کہ بیدل کی اس صحبت اور فیضان سے وہ نئی شعری بساط کی آرائش میں معاونت لے سکتا تھا۔

بیدل کے تتبع نے اگرچہ اس کی ذہنی دنیا کو ایک بالکل نئی دنیا کا رستہ دکھادیا تھا مگر مستقبل میں وہ بیدل کے تخلیقی راستے پر زیادہ مدت تک اپنے شعری سفر کو جاری نہ رکھ سکتا تھا اور شاعر کی زندگی میں ایک ایسا وقت بھی مستقبل میں آنے والا تھا جہاں اس کا سفر بیدل سے مختلف ہونے والا تھا۔ غالب اپنے عہد کی ادبی مفاہرت کا طویل عرصہ تک مقابلہ نہ کر سکتا تھا۔ اسے شعری ماحول کے تکلیف دہ دباؤ سے مجبور ہو کر بیدل کی دقیق معنی آفرینی کا اسلوب ترک کرنا تھا اور اس کے بعد اپنی شعری واردات کے لیے اپنا اسلوب بنانا تھا۔

بیدل کے طلسمی حصار سے غالب نے کب نجات حاصل کی، اس کے بارے میں شیخ محمد اکرام کا یہ کہنا بجا معلوم ہوتا ہے کہ بیس بائیس سال کی عمر یعنی دلی آنے کے پانچ چھ سال بعد تک وہ طرز بیدل ترک کر چکے ہوں گے۔ ۱۸۱۹ء کے آس پاس بیدل کے اثر سے نکل چکے ہوں گے۔ ہمیں اس بات کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بیدل کے طلسمی حصار سے نکلنے کے بعد ہی غالب، غالب بننے کے قابل ہوا اور نہ اس سے قبل وہ معنی دار تباہ سے محروم دنیاؤں کے بے سود تخلیقی سفر میں گردش کرتا رہا تھا۔ اس دور میں وہ مسلسل اپنی ذات

میں سنسٹارہا۔ تخلیقی سفر داخلیت کے اوہام میں جاری رہا۔ اس کا ذہن شاعری کی تماشا گاہ بن گیا تھا جہاں ہر وقت موہوم تماشوں، ژولیدہ تشبیہوں، مبہم خیالوں اور لالچنی تصورات کا ایک میلہ لگا رہتا تھا مگر اس میلہ کو دیکھنے کے لیے غالب کے علاوہ کوئی دوسرا تماشا کی موجود نہ تھا گویا اپنے طور پر وہ تماشا گر بھی تھا اور تماشا کی بھی۔ مگر یہ دنیا خود غالب کی اپنی تخلیق کردہ تھی۔ وہ اپنے شعری جوہر کو بروئے کار لاتے ہوئے اردو شاعری کا ایک نیا تخلیقی منظر پیدا کرنے والا تھا۔

غالب کی ابتدائی شاعری کے افق پر صرف بیدل ہی کا سایہ نہ تھا بلکہ اس شاعری پر ہندوستان میں فارسی کے ان شعرا کا بھی گہرا اثر تھا جو مغلیہ دور کے آخری حصے سے تعلق رکھتے تھے۔ اسیر اور شوکت بخاری ابتدائی دور کی شاعری میں ان کے گہرے رفیق رہے تھے۔ ادبی رفاقت کی بنیادی وجہ ان شعرا کی نازک خیالی، مضمون آفرینی، وقت طلبی اور موہوم دنیاؤں سے محبت تھی۔ اس زمانے میں غالب ان ہی شعرا کی بنائی ہوئی روشوں پر چل رہے تھے۔ ذہنی ارتباط اور ہم آہنگی کی وجہ سے یہ شاعر غالب کی شعری دنیا کی شناخت بن چکے تھے۔ اس عہد کی شاعری میں وہ جس شاعر کے بہت قریب رہے، ان میں شوکت بخاری کا نام قابل ذکر ہے اور بقول ڈاکٹر خورشید الاسلام:

”شوکت بخاری کو اگر غالب کا ابتدائی نمونہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ غالب کے کلام کی بیشتر خصوصیات ان کے یہاں پائی جاتی ہیں۔ غالب کی خودداری، مشکل پسندی، خطر آزمائی، عام انداز فکر سے انحراف، مبالغہ، منطق اور استدلال..... یہ سب شوکت بخاری کے ہاں دبے پاؤں چلے آتے ہیں اور اسے تسلیم کرنے میں کوئی پس و پیش نہ ہونا چاہیے کہ غالب نے نہ صرف ابتدائی شاعری میں شوکت کا تتبع کیا بلکہ آئندہ کی عظیم شاعری کے لیے ان سے مواد حاصل کیا۔“ ۵۸

غالب کی شاعری کو دیکھا جائے تو اس میں ۱۸۱۶ء کے قریب تک بے معنویت اور دقت طلبی کا سفر جاری رہتا ہے مگر نسخہء حمید یہ (۱۸۲۱-۱۸۱۷ء) کی غزلوں سے معنویت اور ابلاغ کا نیا سفر شروع ہو جاتا ہے۔ شعری منظر قدرے صاف اور روشن نظر آنے لگتے ہیں۔ تماشائی پیکروں اور تلازموں کے درمیان معنوی ربط کا رشتہ استوار ہونے لگتا ہے۔ دور از کار تشبیہات اور استعاروں کا استعمال بھی کچھ کم ہو جاتا ہے۔ اب شاعر اور اس کی معنوی دنیا میں روشنی نظر آنے لگتی ہے۔ وہ ارد گرد کی مانوس دنیا اور اس کے معروضات سے مانوس ہوتا ہے۔ اب وہ ایسے حسی پیکر تلاش کرتا ہے جو ہمارے مہیجات پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ہمارے اندر ایک معنوی دنیا کو تعمیر کرتے ہیں۔ اس مقام پر یہ کہنا بہتر ہوگا کہ اب غالب ۱۸۱۳-۱۸۱۴ء کی دنیاؤں کے واہموں سے باہر نکل آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقتوں، مسرتوں، غموں اور عام کیفیات کو اپنا موضوع بنانے لگتا ہے۔ وہ انسانی جذبات و احساسات کا اظہار کرتا ہے اور انسانی ذہن کے نہاں خانوں کو منکشف کرتا ہے۔ پہلے اس کا مکالمہ اپنے آپ سے تھا۔ اب اس کا مکالمہ قاری سے بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ۱۸۲۱ء کے بعد کی غزلوں میں مزید تبدیلی آتی ہے۔ ابلاغ کا دائرہ مزید وسیع ہوتا ہے اور آئندہ آنے والے برسوں میں وہ اپنے قاری کے ساتھ شعری موانست اور ابلاغ کا رشتہ استوار کرتے ہوئے انیسویں

سے محرکات کار فرما رہے تھے۔

ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ فارسی میں انہوں نے ہندوستان کے شعرا کو کوئی اہمیت نہ دی۔ ان کا آدرش البتہ خسرو تھی یا وہ شعرا جو ہجرت کر کے ہند میں آباد ہوئے تھے۔ غالب اس سلسلے کے شعرا سے اپنی شناخت کرتے تھے۔ مقامی شعرا کے بارے میں ان کا رویہ معاندانہ تھا۔ وہ ان شعرا کی تحقیر کرنے سے گریز نہ کرتے تھے۔

لگتا یہ ہے کہ اردو شعرا کے مقابلہ میں روز بروز کی الجھنوں سے آگاہ انہوں نے اپنے تخلیقی عمل کا رخ فارسی کی طرف موڑ دیا تھا۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو اردو شاعری میں انہوں نے پسپائی کا انداز اختیار کر لیا تھا اور یہ پسپائی انہیں فارسی شاعری کی طرف لے گئی جہاں شعرا نے دلی سے ان کا کوئی مقابلہ نہ تھا۔ پسپائی کی یہ روش انہوں نے سفر کلکتہ سے مراجعت (۱۸۲۹ء) کے بعد سے اختیار کر لی تھی اور آنے والے برسوں میں وہ اس روش پر چلتے رہے۔ یہ وہ دور ہے جب فارسی غالب کا بنیادی ذریعہ اظہار بن جاتی ہے اور اردو زبان ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔

نسخہ حمید یہ کی غزلیں اگرچہ غالب کی مشکل پسندی ہی کی ترجمان ہیں مگر اسی دور میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اس ادق اسلوب شعر کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا اسلوب بھی چل رہا ہے۔ یہ دوسرا اسلوب فارسی کی گراں باری، مشکل پسندی اور دواہموں کی شعری دنیا سے الگ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ان کے ادق اور مفرس اسلوب شعری کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا اسلوب بھی نہایت خاموشی سے چپ چاپ چل رہا تھا۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ مشکل پسند غالب کے ساتھ ساتھ ایک قابل فہم غالب بھی رواں دواں تھا۔ غالب کی ذات کے اندر اپنا ایک ردِ عمل کا نظریہ بھی خود بہ خود چل رہا تھا۔ اس دور میں اس اسلوب کی وقعت ان کی نظر میں نہ ہو گئی مگر آئندہ والے ادوار میں وہ مشکل پسند غالب کے نظریے کو رد کرتے ہوئے ردِ عمل کے نظریے والے غالب کی شاعری کو ترجیح دینے والے تھے۔ ردِ عمل کا یہ نظریہ آنے والے ایام کے سلسلوں میں شکلیں بدلتے ہوئے ان کا نظریہ بن جاتا ہے اور اسی کو آج ان کے فن کی اساس قرار دیا جاتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا؟
 کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا
 کاو کاو سخت جانی ہاے تنہائی، نہ پوچھ
 صبح کرنا شام کا، لانا ہے جوئے شیر کا
 جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہے
 سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
 آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھے
 مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا
 بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
 موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

غالب کے نفسی لاشعور کا ابتدائی دیوان غالب کی پہلی غزل ہی سے واضح ہو جاتا ہے۔ یہ غزل انیس سال کی عمر میں لکھی گئی تھی۔ اس کے مضامین اور اسلوب میں انیس سال کے عام شاعر کا تجربہ نہیں ملتا بلکہ ایک نہایت پختہ کار اور فکری اعتبار سے بالیدہ انسان کا تجربہ موجود ہے۔ شاعر کو شعری لغت پر جو بے مثال گرفت حاصل ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔

اس غزل کا منظر نامہ دیکھیے تو اس پر غم، محرومی، انفرادی اور تنہائی کی بسیط کیفیات کا غلبہ ہے جب کہ اس وقت جواں سال شاعر کے لیے اس عمر میں زندگی کے عیش و نعم کے تمام مواقع حاصل تھے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ اس غزل کے لب و لہجہ میں ”ہائے“ کا استعمال کس بات کی طرف توجہ مبذول کرواتا ہے۔ آغاز کی یہ غزل غالب کے ذہن کے نہاں خانوں میں موجود کش مکش کی مظہر ہے۔ اس غزل میں ان کے اندر کی کشاکش تواتر کے ساتھ موجود رہتی ہے حتیٰ کہ یہی کش مکش مزید شدید ہوتے ہوتے ان کی غزل کا اختتامیہ بھی بن جاتی ہے۔

غالب کے نفسی لاشعور کے ابتدائی میں جو منظر نامہ بنتا ہے اس کی پہلی تمثال فرد کی فریاد ہے۔ غالب نے انسان کو ”فریادی“ کے روپ میں دیکھا ہے جو سراپا فریاد ہو کر پھر رہا ہے۔ اس شعر کو شارحین نے اگرچہ مابعد الطبیعیاتی مفہوم سے وابستہ کیا ہے مگر ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ شاعر کے لاشعور میں فریاد کے تصورات کیوں کر ابھرے..... کیا اس کے عقب میں یہ خیال کار فرما تو نہیں کہ باپ اور چچا کی شفقتوں کے سائے سے محرومی کے احساس نے اس کو سراپا فریاد بنادیا ہے؟ کیا اس فریادی نقش کے روپ میں خود غالب کا وجود تو نہیں ہے؟ کیا اس شعر میں اس کی اپنی ذات کی واردات کا اظہار تو نہیں ہے؟ فریاد اور فریادی کے اس منظر نامہ میں ہمیں اس پس منظر کو سامنے رکھنا چاہیے جس کا تعلق غالب کی ابتدائی زندگی کے المیہ سے شروع ہوتا ہے۔

غالب کے نفسی لاشعور کے ابتدائی میں ”تنہائی“ کا ایک اذیت ناک تصور بھی موجود ہے۔ ایک ایسی پر درد اور الم ناک تنہائی کہ جس میں دن گزارنا اتنا ہی مشکل تھا کہ جتنا مشکل فریاد کے لیے جوئے شیر لانا تھا۔ یہاں پر پھر ایک سوال سامنے آتا ہے کہ انیس برس کی عمر میں غالب نے اس قدر پر خلش اور پر درد تنہائی کی جو تمثال بنائی ہے اس کے عقب میں آخر کون سا تجربہ کام کر رہا ہے؟ اور اس تجربہ میں نظر آنے والی شدت کن عوامل کی نشان دہی کرتی ہے۔ کیا یہ ان کی تخلیقی تنہائی ہے؟ کیا وہ اہل سخن سے داد و خن نہ پا کر تنہائی کے ایک کرب ناک حلقہ میں اسیر ہو جاتے ہیں؟ کیا اس تنہائی کے پیچھے ادبی مغائرت تو نہیں؟ کیا اس دور کی شاعری کے عدم ابلاغ نے ان کو اپنی ذات کے حلقہ میں بے حد تنہا کر دیا ہے؟ اگر ایسا ہے تو فریاد کے ساتھ ساتھ یہ پر درد تنہائی بھی عمر بھر ان کے ہم رکاب رہتی ہے۔ اس کی دوسری توجہ یہ ہو سکتی ہے کہ خونی رشتوں سے محروم ہو کر وہ نفسیاتی سطح پر خود کو از بس تنہا محسوس کرتے ہیں۔ غالب کے لاشعور میں اس قسم کی کش مکش ضرور موجود ہے۔

اس غزل کے مقطع سے بننے والی تمثال میں ”آگ“ کی شدت دیکھی جاسکتی ہے۔ آگ بھی ان کے نفسی لاشعور کے ابتدائی میں موجود ہے۔ آگ غالب کے اضطراب مسلسل ان کی پر جوش بے قراری، بے چینی اور آتش افروزی کی دلیل ہے۔ انہوں نے اپنے لیے ”آتش زیر پا“ کی ترکیب وضع کی ہے۔ ”آتش زیر پا“ کی تصویر ان

کی نہ ختم ہونے والی بے چینی کو ظاہر کرتی ہے۔ اسیری کی بے بسی اور بے کسی کی حالت میں بھی وہ آتش زیر پاہیں یہ تصویر اوائل شباب میں ظہور پذیر ہوتی ہے جہاں پہلے پہل فریاد اور فریادی کی آوازیں ابھرتی ہیں۔ توڑ پھوڑ دینے والی ظالم تنہائی کی چیخ سنائی دیتی ہے اور اب آتش کے اضافہ سے اضطراب مسلسل کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔

غالب کے نفسی لا شعور کا منظر نامہ اوائل شباب ہی سے سو گوار معلوم ہوتا ہے۔ حزن ویاس رنج و الم تنہائی اور مصائب و آلام کے شدائد اس پر مکمل طور پر چھائے ہوئے ہیں۔ توجہ طلب مسئلہ صرف یہ ہے کہ آخر ازل کے ہاں اوائل عمر کے جذبے میں اتنی شدتیں کیوں کر پیدا ہوئیں؟ یہ سوال کئی باتوں کی نشان دہی کرنے کے باوجود اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے مگر ہمیں اب یہاں اس بات کا اظہار کرتے ہوئے آگے بڑھنا ہے کہ غالب کی پہلی غزل کو تمثالیں اور ان کا بے پناہ کرب ان کے مستقبل کے شعری تجربہ کا ایک بنیادی حصہ نظر آتا ہے اور آگے چل کر ان کی شاعری پر یہ تمثالیں مسلسل سایہ کناں ملتی ہیں۔

غالب کی تخلیقی زندگی میں ایک بڑی تبدیلی ۱۸۲۹ء کے زمانے سے نظر آتی ہے۔ یہ دور دور ہے جب وہ کلکتہ کے سفر سے واپس لوٹے تھے۔ یہ کلکتہ کے طویل قیام کا ایک نتیجہ تھا کہ فارسی ادب سے ان کی دل چسپی کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

۱۸۲۹ء کے بعد اردو شاعری کو غالب نے نظر انداز کر دیا۔ دلی کے ناموافق اور کشیدہ ادبی ماحول میں انہوں نے اپنے لیے فارسی شاعری کی شکل میں الگ سے ایک گوشہ مسرت مہیا کر لیا تھا اور اس گوشہ مسرت میں وہ خوش و خرم رہنے لگے تھے۔ یہاں پر ان کے اندر فخر و مباہات کی تصویریں بننے لگیں۔ وہ خود کو بے مثال اور یگانہ عصر قرار دینے لگے۔ فارسی شاعری سے پیدا ہونے والے احساس برتری نے ان صدقات کی خلافی کی جو ان کو دلی میں اردو دنیا کے ماحول سے پہنچے تھے۔ اب وہ اپنا میدان بدل کر اپنے اردو معاصرین کو لاکارنے لگے کہ میری طرح فارسی میں لکھ کر دکھاؤ جب کہ ان کے حریفوں کا میدان اردو شاعری تھا اور وہ فارسی کی مشق سخن کو صرف جزوی طور پر اختیار کرتے تھے۔ فارسی شاعری کی طرف رجوع کے باعث غالب کی تخلیقی اتانیت کو کافی سکون ملا۔ یہ دور ۱۸۲۹ء سے شروع ہو کر ۱۸۴۰ء کی دہائی تک چلتا رہا۔ اس طرح ان کی زخم خوردہ شخصیت کے لیے سکون اور تزکیہ کا سامان فراہم ہوتا رہا۔

ادبی دنیا میں ان کو تادیر مناسب قبولیت حاصل نہ ہو سکی تھی حتیٰ کہ ظلم یہ تھا کہ ان کو بے معنی شاعر کہا جاتا رہا اور ان کے فکر و کمال کے شاہکاروں پر بے معنویت کی چھاپ لگائی گئی۔ ان کے مقابلے میں دلی کے اوسط درجے کے شعرا اپنی روایتی ذہانت کے ساتھ زیادہ قدر و منزلت کے مستحق سمجھے جاتے تھے۔ ناقد ری اور ناخن شناسی کے ادبی ماحول میں رہتے ہوئے غالب ذہنی بحران کی تکلیف دہ منزلوں سے گزرتے رہے۔ انہوں نے معاشی عذاب کے ساتھ ساتھ ذہنی عذاب کا یہ زمانہ بھی طویل مدت تک برداشت کیا۔ وہ لال قلعہ کی دیواروں سے قبولیت کا شرف چاہتے تھے۔ اس کے باوجود کہ اس دور میں لال قلعہ کی دیواروں اور ایوانوں کا شکوہ معدوم ہو چکا تھا یہ دیواریں مغلوں کی روایتی قوت سے محروم ہو چکی تھیں مگر پھر بھی غالب کے عہد میں روایتی قبولیت کا شرف ان

ہی دیواروں کے سائے سے حاصل ہوتا تھا مگر قلعہ معلیٰ تھا کہ شان و شکوہ سے گرنے کے بعد اب فکر و تخیل کی بلندیوں سے بھی نیچے گر چکا تھا۔ وہاں اب زبان و محاورے اور اوسط درجے کی شہری دانش کا دور دورہ تھا۔ شاعری کا مقصد محض ذہنی تفریح اور مسرت رہ گیا تھا۔ غالب جیسا شاعر جو فکر و تخیل کی دنیا میں آباد کر سکتا تھا اور جس کی جولانی طبع سے شاعری کا ایک جہان نو برآمد ہو رہا تھا، قلعہ معلیٰ کی دیواروں کے سائے سے محروم رہا۔ اس کی حسرت و یاس میں ان تہذیبی محرومیوں کا بہت حصہ تھا اور ان کی وجہ سے اس کے ذہن میں داخلی بحران کی اذیت مسلسل جاری رہی۔ ان حوادث کا نتیجہ یہ نکلا تھا کہ غالب وقفے وقفے سے اپنے آپ کو مغائرت (Alienation) کی دنیا سے گزرتے ہوئے دیکھتا رہا۔ جب کبھی بھی خارجی حالات کا دباؤ بڑھتا تو مغائرت کی اس دنیا میں اترنے پر مجبور ہو جاتا تھا اور ان ہی حوادث کی کسی ساعت میں اس نے بالآخر یہ سمجھ لیا کہ وہ ”عندلیب گلشن نا آفریدہ“ ہے۔ غالب کی یہ سوچ اسے مغائرت کی انتہائی سطح تک لے جاتی ہے۔ اس سے زیادہ مغائرت کا گمان کرنا بھی مشکل معلوم ہوتا ہے اور اسی ایک مصرع سے اس کی ذہنی اذیت کا گمان کیا جاسکتا ہے۔ وہ غالب جو مقبولیت کی سند کے لیے لال قلعہ کی دیواروں کا سایہ چاہتا تھا اب بے بس اور مایوس ہو کر اپنے آپ کو نا آفریدہ گلشن کا عندلیب سمجھنے پر مجبور ہو گیا تھا۔

دلی کے ادبی ماحول سے مغائرت (Alienation) کے صدمات اٹھانے کے بعد غالب شدید تنہائی اور یاسیت کے تجربات سے گزرتے رہے۔ ان کے اندر کا خن در ناقدری کے احساس سے مضطرب رہا۔ یہ خن در اپنے عہد سے اپنی پہچان نہ کر سکا اور پھر اپنی ادبی شناخت کا یہ کرب اسے حال کے اذیت ناک منظر سے اٹھا کر ماضی کے اندھیروں میں لے گیا۔ جہاں مغلیہ دور کے شعرا اس سے ہم کلام ہونے کے لیے تیار کھڑے رہتے تھے۔ وہ ہم خن جو اسے اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی دلی میں نہ مل سکے تھے، وہ ماضی کی اس بساط پر مل گئے تھے۔

دیکھا جائے تو دلی کے ہم عصر ادبی ماحول سے ہٹ کر انہوں نے ماضی کی دنیا میں ایک بزم خن سجالی تھی۔ اس بزم خن کی بساط پر ان کے محبوب شعرا موجود رہتے تھے۔ غالب جب بھی چاہتے ان سے ہم کلام ہو جاتے تھے۔ ان کی شاعری میں ظہورِ تنہائی، نظیرِ تنہائی، غری، فیضی، بیدل اور دیگر شعرا کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ وہ ان شعرا کو اپنے قریب سمجھتے تھے۔ ان کی ادبی شناخت ان ہی لوگوں کے ساتھ تھی اور یہ ہی وہ لوگ تھے جو غالب کی بے کراں تنہائی، مغائرت، افسردگی اور عدم شناخت کے عذاب میں ان کے مستقل رفیق تھے۔ غالب اپنے کلام کی داد دلی کے شعرا سے نہیں بلکہ اپنی بساط خن کے ان شعرا سے طلب کرتے تھے۔ ان کی طرح میں غزلیں کہہ کر ان کو سناتے اور محفوظ ہوتے تھے۔ یہ تھا دلی کے ادبی ماحول سے پہنچنے والے صدمات کا مداوا۔

غالب کے بزرگ طالع آزمایہم جو سپہ گرتھے اور جان کی بازی لگا دینے سے گریز نہ کرتے تھے۔ شمشیر و سناں اور تیر کمان ان کے ہتھیار تھے مگر غالب تک پہنچتے پہنچتے شمشیر کند ہو چکی تھی اور تیر ٹوٹ چکا تھا اور سپہ گری کا فن زوال یافتہ ہو چکا تھا۔ اس لیے اسے اس بات کا دکھ ضرور تھا کہ وہ اجداد کی ”کلاہ و کمر“ سے محروم ہو چکا ہے۔ وہ اس بات پر نالاں تھا کہ اسے ”زیاں زدہ و سوختہ ساماں“ بنا کر پیدا کیا گیا ہے۔ وہ خود کو زندگی کے جبر کا شکار سمجھتا تھا۔ غالب کے ہاں یہ وجودی طرز احساس زندگی کے ہر دور میں نظر آتا ہے۔ اب مسئلہ یہ تھا کہ وہ سوختہ سامانی کے دائرے

سے باہر کیوں کر نکل سکتا تھا اور سپہ گری کے مقابلہ میں کون سا فن اختیار کر سکتا تھا۔ شعر و شاعری کی فطری استعداد کے جوہر نے اسے یہ رستہ دکھایا کہ اس کا اصل مقام و مرتبہ ”آئینہ بیان کو جلا بخشا اور صورت معنی کی جلوہ گری“ ہے۔ اس مقصد کے لیے اس نے بزرگوں کے ”تیرنیاگاں“ سے خامہ خن ہنگامہ تراش لیا اور یوں غالب کا تخلیقی عمل شروع ہوا۔^{۱۱} زندگی میں داغوں کی کثرت سے اس کا تن ناتواں سر و چراغاں سے مشابہ ہو تا گیا۔ اس کے ذہن میں زندگی بھر امید و یاس کی کشمکش کا نہ ختم ہونے والا پر شور و جودی کرب جاری رہا مگر یہ عمل تخلیق ہی کا فیضان تھا کہ زندگی کے ہر بحران اور پر آشوب دور میں اس کے تزکیہ نفس کا سامان فراہم ہو تا رہا۔ غم و الم کے جاں گسل حملوں کے خلاف اس کا خامہ خن ڈھال کا کام کرتا رہا۔ یہ صورت دیگر یہ بھی ممکن تھا کہ حوادث و آلام کی کثرت سے مغلوب ہو کر وہ بھی اپنے بھائی مرزا یوسف کی طرح دیوانگی کی زد میں آ جاتا۔

غالب کی شاعری میں غزل کی دیومالا کے بیشتر معروف و مقبول مضامین موجود ہیں۔ ان مضامین کا غزل کی ثقافت سے ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے ہر عہد میں ان مضامین کے ساتھ شعرا کی دل چسپی برقرار رہتی ہے اور حقیقت تو یہ ہے کہ ان مضامین کے بغیر غزل کا وجود اور اس کا حسن ہی نظر نہیں آتا ہے۔ غالب نے بھی غزل کی دیومالا کے روایتی مضامین کو استعمال کیا ہے مگر اس میں ان کا انفرادی جوہر ہر جگہ اپنی شناخت کا اعلان کرتا ہے۔ شاعری کی روایت میں ہم یہ بات جانتے ہیں کہ نیا شعری تجربہ پرانے شعری تجربے کی اساس پر استوار ہوتا ہے۔ شاعر پرانے شعری تجربات کے مشاہدے اور نتائج کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ چاہے وہ کتنا بھی منفرد ہو، وہ پرانے شعری تجربے سے سبق ضرور حاصل کرتا ہے۔ اس حوالے سے ہم غزل کی دیومالا کے بعض مضامین کا مطالعہ غالب کی شاعری کے حوالے سے کرتے ہیں۔

غالب کی غزل میں ”دیوانگی“ اور ”جنون“ کے استعاروں کا مطالعہ دل چسپی کا حامل ہے۔ غزل کے شاعر کے ہاں دیوانگی، جنون اور خود سری کی کیفیات اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب شاعر کا پرسونا (Persona) تہذیب و معاشرت کے نار و ابوجھ تلے پڑا پڑا تھک ہار جاتا ہے۔ اس کی قوت برداشت آخری حد تک جا پہنچتی ہے۔ اس کے بعد لازم ہو جاتا ہے کہ وہ ظاہری دنیا میں پرسونا کے اس بوجھ کو کچھ دیر کے لیے ہلکا کر دے اور آزادی سے سانس لے۔ دیوانگی کی کیفیات جو غالب اور دیگر شعرا میں نظر آتی ہیں، وہ تہذیب کے بوجھ کو پھینک کر اپنی ذات کی خود مختاری کا اعلان کرتی ہیں۔ وہ خارجی دنیا کی جگہ داخلی دنیا کی آواز سنتے ہیں اور یہ آواز ان کو تخلیقی سطح پر آزادی سے سانس لینے کا سامان فراہم کرتی ہے۔ چنانچہ تھکا ہارا اندھال پرسونا (Persona) دیوانگی کا اظہار کر کے ذات کی بغاوت کا اعلان بھی کرتا ہے۔ شاعر کے لیے یہ بہت بڑا حربہ ہے جس سے وہ تہذیب و معاشرت کی ژولیدگی، روایات، اقدار کے بوجھ اور سماجی اخلاقیات کو رد کرتے ہوئے اس جبر کی دنیا سے باہر نکل آتا ہے۔ ان حالتوں میں یہ اظہار گریباں چاک کرنے، کپڑے پھاڑنے اور صحرا نور دی کرنے میں دیکھا جاسکتا ہے یعنی شاعر معاشرتی جبر، اخلاقیات کے تسلط اور تہذیبی دباؤ کو قبول نہ کر کے وقتی طور پر اپنے پرسونا کے بوجھ کو ہلکا کر دیتا ہے۔ غالب کے ہاں اس قسم کی شعری واردات کے نمونے کثرت سے موجود ہیں۔ اس کے لیے دیوانگی اور جنون کی حالتیں نشاط کا درجہ رکھتی ہیں۔ اس

نے زندگی میں تہذیبی دباؤ، ادب کی ناقدری اور معاشی بحران کے خوف ناک منظر دیکھے تھے۔ برس ہا برس تک وہ دلی جیسے تہذیبی مرکز میں ادبی تحسین کے لیے تشنہ رہا اور ترستار ہا اور اس کی شعری عظمت دلی کے اوسط درجے کے شعرا کے سامنے برباد ہوتی رہی۔ اس کی شعری انا معمولی شاعری کے سامنے پیچ و تاب کھاتی رہی۔ ان حالات میں غالب کی شاعری میں جنون اور دیوانگی سامانِ عشرت بن جاتے ہیں۔ اس کا مجروح پر سونا (Persona) زندگی کا بوجھ کم کر کے کچھ دیر کے لیے سکون کی دنیا میں سفر کرنے لگتا ہے۔ غالب کی شاعری میں جہاں جہاں جنون، دیوانگی اور شوریدہ سری کے تصورات نظر آتے ہیں ان کے ساتھ ساتھ صحرا اور بیاباں کے تلازمے بھی ملتے ہیں۔ ان کے ہاں صحرا اور بیاباں وہ مظاہر ہیں جہاں دیوانگی کے مظاہرے ممکن ہو سکتے ہیں۔ دیوانگی کی شدید کیفیتوں کا صحرا ہی مستعمل ہو سکتا ہے:

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
دیوانگی سے دوش پر زناں بھی نہیں
شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے دباں دوش
جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
نہ ہو گا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا میرے ہوتے
وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
تب چاک گریباں کا مزہ ہے دلِ ناداں
ملی نہ وسعتِ جولان یک جنوں ہم کو
عدم کو لے گئے دل میں غبار صحرا کا

”آئینہ“ وہ معروض ہے جو حسن کے جلوؤں کی شہادت دیتا ہے۔ اسی معروض کے طفیل حسن اپنے جلوؤں کا خود شاہد بن جاتا ہے۔ گویا شاہد، شاہد بھی بنتا ہے اور اپنا مشہود بھی اور اگر دنیا میں آئینہ نہ ہو تو نہ کوئی شاہد ہو گا اور نہ مشہود..... اور جب شاہد و مشہود نہ ہوں گے تو غرور حسن کیسے پیدا ہو گا۔ آئینہ حیرتی ہے، سدا حیرت میں مبتلا رہتا ہے۔ اسی لیے چشمِ آئینہ کا تلازمہ حیرت کے ساتھ منسوب ہے۔

غالب کے ہاں ’آئینہ‘ کے ساتھ جن تلازمات کا استعمال عام طور پر کیا گیا ہے، ان میں ایک تلازمہ ”جلوہ“ کا ہے۔ آئینہ کا بنیادی کام جلوہ آفرینی ہے اور غالب کہ جلوہ محبوب کا شیدائی ہے اور حسن کی لطافتوں پر فریفتہ ہے، جلوہ حسن کے بے شمار مضامین بیان کرتا ہے۔ حسن کا خیال آتے ہی غالب کی غزل میں لاشعوری طور پر جلوہ کا تلازمہ ظاہر ہو جاتا ہے اور اس مقام پر اگر آئینہ متخیلہ میں ظاہر ہو گا تو اس کے ساتھ ہی حسن کا خیال نمودار ہو گا اور آئینہ حسن کے جلوؤں سے تاب ناک ہو جائے گا۔ بعض اشعار میں باطنی معنویت کے اشارے بھی ملتے ہیں

جن سے آئینہ 'حسن اور جلوے کی معنویت میں باطنی طرز احساس نمایاں ہوتا ہے۔

کیا آئینہ خانہ کا وہ جلوہ تیرے جلوے نے کرے جو پر تو خورشید عالم شبنمستاں کا غالب کے ہاں باطنی طرز احساس کے لیے وہ استعارہ دیکھیے جس میں دل آئینہ کی تمثال بن جاتا ہے۔ اس شعر میں اس کائنات کے معروضات آئینہ کی شکل میں ملتے ہیں۔ ذرے جیسی ناچیز سے مہر تاباں تک ہر ایک دل ایک آئینہ نظر آتا ہے اور اس آئینہ میں صوفی کو پوری کائنات کا نظارہ نصیب ہوتا ہے۔ زمین سے آسمان تک وہی وجود وہی حقیقت جلوہ افروز ملتی ہے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

آئینہ کے ساتھ شش جہت کا تلازمہ ایک اور شعر میں بھی موجود ہے جہاں اس کائنات کو آئینہ خانہ کہا گیا ہے جہاں ہر ناقص و کامل انسان اس آئینہ خانہ کے بالمقابل کھڑا ہے اور حیرت میں مبتلا ہے۔ اس آئینہ خانہ کے اسرار اس کو سمجھ میں نہیں آتے۔ اس شعر میں انسان حیرت کی ایک نامحتم گرفت میں کھڑا ہے:

بر روئے شش جہت در آئینہ باز ہے یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا

آئینہ کے ساتھ ایک اور دل چسپ پہلو بھی وابستہ ہے اور وہ ہے نزکیت..... آئینہ میں اپنا بے مثال حسن دیکھ کر محبوب بالآخر خود ہی اپنا عاشق بن جاتا ہے۔ گویا غالب کی زبان میں وہ اپنا دل اپنے آپ کو دے بیٹھتا ہے:

آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ایک اور تمثال میں محبوب آئینہ تھا ہے اپنے حسن و جمال کی لطافتوں میں گم ہے اور حیران ہے اور دوسری طرف اس حسن گم گشتہ کو جو نزکیت کی حالت میں ہے 'عاشق دلی تمناؤں سے دیکھتا ہے مگر محبوب بدستور اپنے آپ میں گم ملتا ہے:

تماشا کر اے محو آئینہ داری تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں اور جب نزکیت حد درجہ غالب آجاتی ہے تو محبوب آئینہ میں "بت بدست" بنا ہوا ملتا ہے۔ اپنی جلوہ آفرینی میں گم ہو جاتا ہے اور عاشق کا دل دیدار کی حسرت لیے خون ہوتا رہتا ہے:

دل خوں شدء کشمکش کثرت اظہار آئینہ بدست بت بدست حنا ہے ہم یہاں اس شعر کا خاص طور پر ذکر کریں گے جہاں آرائش جمال کی ایک دائم کیفیت موجود ہے۔ یہ نہ ختم ہونے والی نزکیت کی شکل ہے۔ اس شعر میں محبوب مجازی کے ساتھ ساتھ محبوب حقیقی کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز پیش نظر ہے آئینہ دام نقاب میں غالب کے لیے آئینہ دل کا استعارہ ہے۔ دل میں محبوب کی تصویر رہتی ہے۔ اس لیے یہ آئینہ دل اسے

بہت عزیز ہے مگر محبوب اس متاع عزیز کو توڑ دیتا ہے اور شکستگی کے اس بے رحم عمل کے نتیجہ میں شاعر غم و اندوہ کی حالت میں آرزوؤں کے شہر کا ماتم کرتا ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے غالب کے ہاں ”آئینہ“ کی علامت کو دل سے منسوب کرتے ہوئے اسے ”عالم اصغر“ سے تعبیر کیا ہے اور شش جہت عالم کو ”عالم اکبر“ قرار دیا ہے۔ اس ”عالم اصغر“ کی شکست و ریخت سے جو صورت پیدا ہوتی ہے وہ اس کی وضاحت کرتے ہیں:

دل کو آئینے کے مماثل دو وجہ سے باندھا گیا ہے۔ دونوں میں جو عنصر مشترک ہے، وہ اول عکس افگنی کی صلاحیت ہے اور دوسرے حیرانی کی کیفیت۔ اگر ہم انسانی قلب کو جو انگوں، خوابوں اور اندیشوں کی نگہری ہے، عالم اصغر (Microcosm) تصور کریں تو شش جہت، عالم اکبر (Macrocosm) کے مترادف ٹھہرے گا اور اس لیے جب یہ عالم اصغر کرچی کرچی ہو جاتا ہے، اور شخصیت کا اندورنی توازن اور شیرازہ بکھر جاتا ہے تو یہ تجربہ شاعر کے لیے انتہائی کرب انگیز ہوتا ہے۔ آئینہ کی شکست خوردگی نہ صرف مرکز وحدت کو ختم کر دیتی ہے، بلکہ سکون و دل جمعی کو انتشار و پراگندگی میں بدل دیتی ہے اور اس کا ذکر غالب نے بار بار کیا۔“

توڑا جو تو نے آئینہ تماشال دار تھا
صاحب کو دل نہ دینے پر کتنا غرور تھا
کرے جو پر تو خورشید عالم شہنشاہ کا
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مڑگاں ہونا
بسکہ ہیں بے خود و وارفتہ حیراں گل و صبح
آئینہ خیال کو دیکھا کرے کوئی
نشان خال رخ داغ شراب پر نگالی ہے
آئینہ کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں
بے کسی میری شریک۔ آئینہ تیرا آشنا
کہ دیجئے آئینہ انتظار کو پرواز
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
پیش نظر ہے آئینہ دام نقاب میں
آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے
جامہ زیبوں کے سدا ہیں تہ داماں گل و صبح
آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے
آئینہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
آئینہ دیکھ کر اپنا سامنہ لے کے رہ گئے
کیا آئینہ خانے کا وہ جلوہ تیرے جلوے نے
جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
آئینہ خانہ ہے صحن چمنستان بکمر
تماشال جلوہ عرض کر اے حسن کب تک
ہوا آئینہ جام بادہ عکس روئے گلگوں سے
کس دل پہ ہے عزم صف مڑگاں خود آرا
خود پرستی سے رہے باہم دگر نا آشنا
وصال جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
تماشا کر اے محو آئینہ داری
آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
تماشال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بعد ذوق
ساق گل رنگ سے اور آئینہ زانو سے
مدعا محو تماشائے شکستہ دل ہے
گردش ساغر صد جلوہ رنگیں تجھ سے

کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی آئینہ دار بن گئی حیرت نقشِ پا کہ یوں
 سیما پست گرمی آئینہ دے ہے ہم حیراں کیے ہوئے ہیں دل بے قرار کے
 غالب کے ہاں رنگوں کا جائزہ لیا جائے تو ان کو سرخ، بھڑکیلے اور پر حرارت رنگوں سے رغبت ہے۔ زندگی
 میں وہ حرکت اور حرارت کا تصور رکھنے والے رنگ پسند کرتے ہیں۔ ان رنگوں سے زندگی کی توانائی، قوت اور
 حساسیت ظاہر ہوتی ہے۔ غالب وہ شاعر ہے کہ جس کے ہاں رنگ سے ملنے والی مسرت کیف و سرور سے بڑھ کر نشہ
 کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس لیے غالب کی غزل میں رنگ کا تصور صرف رنگ کی دنیا سے نہیں ہے بلکہ غالب کے
 ہاں اس کی شعری تشکیل ”نشہ رنگ“ کی شکل بنتی ہے یعنی رنگ، نشہ کی کیفیات کا استعارہ بن جاتا ہے۔ اردو غزل
 میں یہ تصور بہت کم پایا ہے:

نشہ رنگ سے ہے وا شد گل مست کب بند قبا باندھتے ہیں

اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر غالب ”نشہ رنگ“ کو ”نشہ ہاشاداب رنگ“ کے پرترفع مقام پر لے
 جاتے ہیں جس سے نشہ رنگ کی تماشائیں مزید شگفتہ اور پر جمال ہو جاتی ہیں:

نشہ ہاشاداب رنگ و ساز ہا مست طرب شیشہ سے سرو ہنر جو بہار نغمہ ہے
 مندرجہ بالا شعر میں سمعی اور مرئی تماشائوں سے ایک نہایت خوب صورت منظر بنایا گیا ہے۔ منظر میں
 پہلی تماشائیں تازہ رنگین اور شاداب نشوں کی ہیں۔ اس کے فوراً بعد ہمارے کان طرب ناک سازوں کی آواز سنتے ہیں۔
 اب شاعر شیشہ شراب کو سرو ہنر کی شکل میں دکھاتا ہے اور آخر میں دوبارہ سمعی تماشائیں کی طرف لوٹتا ہے جہاں نغمہ
 کی جوئے رواں بہار دکھا رہی ہے۔ پورے شعر میں نشہ اور رنگ کی ایک جاذب نظر تصویر بنتی ہے جس سے ایک
 شاداب کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ رنگ، خوش بو اور نشہ کے ایسے مناظر غالب کی شاعری میں عام طور پر مل جاتے
 ہیں۔ غالب کی ایک مرغوب شعری ترکیب ”جلوہ گل“ ہے۔ اس ترکیب کے حوالے سے غالب کی شعری جمالیات
 کے کئی باب واہوتے ہیں۔ ان ابواب میں مسرت و بہجت کی کئی دنیا میں ملتی ہیں مگر غالب شرط یہ عائد کرتے ہیں کہ
 ان دنیاؤں کا جلوہ دیکھنے کے لیے چشم کو واہونا چاہیے۔ کیوں کہ فطرت تو شاداب رنگ جلوؤں کی کثرت سے آباد ہے
 اور انسانی آنکھ کو ”ذوق تماشا“ کی دعوت دیتی ہے لیکن اگر انسان کے اندر اس ”ذوق تماشا“ کی صلاحیت موجود ہے تو
 اسے ہر رنگ میں چشم کو وا رکھنا چاہیے۔ غالب کی شعری جمالیات کی یہی بنیادی شرط ہے:

بخشنے ہے جلوہ گل ذوق تماشا غالب چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا
 ”جلوہ گل“ کی یہ ترکیب ان کے ہاں ایک اور مختلف انداز سے بھی آتی ہے جہاں ”جلوہ گل“ خارجی دنیا سے

اپنا ربط توڑ کر داخلی دنیا سے ایک نیاربط استوار کر لیتا ہے اور شاعر کا متخیلہ اسے ایک معنوی دنیا سے آباد کر دیتا ہے:

خیال جلوہ گل سے خراب ہیں میکش
 شراب خانے کے دیوار و در میں خاک نہیں

اب یہاں پر شراب خانہ محض درود یوار کی ایک دنیا ہے جو اپنے اندر کسی داخلی نشے کا سامان فراہم نہیں کر سکتی ہے۔ یہ دنیاے کشوں کے اندر کوئی تحریک پیدا کرنے سے قاصر ہے لہذا کشوں کے لیے تحریک خارجی دنیا کی جگہ داخلی دنیا سے فراہم ہوتی ہے۔ وہ اس صورت میں کہ کش اپنے متخیلہ میں ”جلوہ گل“ کو دیکھتے ہیں اور یہ تمثال ان کے اندر کی دنیا کو نشے اور سرشاری سے شرابور کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شراب خانے میں شراب کے بغیر بھی اس تمثال کے نشے میں مدہوش نظر آتے ہیں۔ ایک اور شعر میں بھی غالب نے تماشاے فطرت کو ساغر و مینا کے مقابلے میں ترجیح دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ وہ لوگ جو ساغر و مینا کی حسرت رکھتے ہیں ان کو اس حسرت کی جگہ سر و گل کو دیکھنے کے لیے اپنے اندر ذوق تماشا پیدا کرنے کی ضرورت ہے:

پیدا کریں دماغ تماشاے سر و گل حسرت کشوں کو ساغر و مینا نہ چاہیے
ان تینوں شعروں کے حوالے سے اب ہم یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ غالب کے ہاں ”ذوق تماشا“ خارجی دنیا میں بھی ہے اور داخلی دنیا میں بھی۔ وہ بہ یک وقت ان دونوں دنیاؤں سے ذوق تماشا کے سبب سرور و شادماں ہوتے ہیں۔ بہار گل خوش بو رنگ اور نشاط کے تصورات سے غالب نے جو شعری کائنات تخلیق کی ہے ہم اس کائنات کے چیدہ چیدہ اشعار یہاں درج کرتے ہیں۔ یہ اشعار غالب کے متخیلہ کی لازوال کیفیات کو پیش کرتے ہیں۔ ان اشعار میں ان کی شعری جمالیات کے مختلف النوع رنگ دیکھے جاسکتے ہیں:

یہ کس بہشت ثنائی کی آمد آمد ہے
کہ غیر جلوہ گل رہبر میں خاک نہیں
ربط یک شیرازہ وحشت ہیں اجزائے بہار
بہرہ بے گانہ صبا آوارہ گل نا آشنا
بے چشم دل نہ کر ہوس سیر لالہ زار
یعنی یہ ہر ورق ورق انتخاب ہے
کون آیا جو چمن بے تاب استقبال ہے
جنبش موج صبا ہے شوخی رفتار باغ
آتش رنگ رخ ہر گل کو بخشنے ہے فروغ
ہے دم سرد صبا سے گرمی بازار باغ

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار
شرمندہ رکھتے ہیں مجھے باؤ بہار سے
تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکہ کہ آج تک
غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گل
مینائے بے شراب و دلی بے ہوائے گل
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل
جس کا خیال ہے گل حبیبِ قبائے گل
غالب کی شاعری کا وہ حصہ بالخصوص پرکشش ہے کہ جس میں حسن حسن کے تماشے مظاہر اور ہنگامے

ملتے ہیں۔ وہ آئینہ ہو یا پھول، باغ ہو یا صبا، چاند ہو یا تارہ، تمام مظاہر فطرت پر حسن کا طلسم پھیلا ہوا ملتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ ان کی شاعری جلوہ گاہ حسن کی بساط ہے۔ حسن محبوب اپنی تمام تر جمالیاتی رعنائیوں کے ساتھ اس شعری بساط پر ناز و ادا اور عشوہ گری میں مصروف ملتا ہے۔ اس بساط پر آرائش جمال کا منظر بھی ہے۔ مڑگاں کی تیزی بھی، آئینہ داری اور حسن خیزی کے لوازمات بھی۔ غالب کے محبوب کے حسن بے مثال کے سامنے دیگر حسن گرد ہیں اور اس ہم سری کا دعویٰ کرنے والے حیران و پریشان رہتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر اسی پریشانی کا اظہار کرتا ہے:

بعض دعویٰ ہم طرحی تو خواہاں را نگہ در آئینہ ہم چونے بہ گرداب است

حسن اور اس کی بے مثال جمالی صفات غالب کے اوراقِ شعری کی زینت ہیں مگر دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ بالآخر وہ حسن کرشمہ گر ہے کہاں؟ وہ خود کیا ہے؟ اس کا سراپا کیا ہے؟ اس کے جسمانی نقوش کیسے ہیں؟ اس کا جسم لباس اور بغیر از لباس کیسا لگتا ہے؟ اس کے رخسار، آنکھیں، ہاتھ، انگلیاں، ساعد، ناخن، ناک، ماتھا، آخر کس رنگ و بو کا مظہر ہے اور مجموعی طور پر وہ ہماری آنکھوں کے سامنے کیسا لگتا ہے؟ کیا ہم غالب کے محبوب کے حسن کو بہ یک نگاہ ایک مکمل حالت میں دیکھ سکتے ہیں؟ بالکل ایک تصویر کی طرح؟ کیا اس کے اعضائے جسم کی خوب صورتی، رعنائی اور لطافت کا ہم اس طرح نظارہ کر سکتے ہیں جس طرح کہ ہم میر کی شاعری کے محبوب کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں؟ شاید ایسا ممکن نہیں ہے۔ میر کے محبوب کے نازک لب کا نظارہ گلاب کی پگھڑی کی تمثال میں ظاہر ہوتا ہے اور نیم باز آنکھیں، شراب کی مستی سے لبریز ملتے ہیں۔ یہ تمثالیں ایک حسن مجسم کا نظارہ پیش کرتی ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ان تمثالوں میں حسن بہ ذاتِ خود بھی ہے اور حسن کی کیفیات بھی ہیں۔ غالب کے ہاں مسئلہ کی نوعیت مختلف ہے۔

تا بند نقاب کہ کشود است کہ غالب	رخسارہ بہ ناخن صلہ دادیم و جگر ہم
آں سینہ کز چشم جہاں مانند جاں بودے نہاں	ایک بہ ہیرا بہن عیاں از روزن چاکش مگر
چوں غنچہ جوش صفائے تنش زبالیدن	دریدہ بر تن نازک قبائے تنکش را
چمن سامان بے دارم کہ دارد وقت گل چیدن	خرائے کز ادائے خویش پر گل کردہ داماں را
بہ انداز صہجی چوں بہ گلشن ترکناز آری	پریدن ہائے رنگ گل شفق گردد گلستاں را
دیکھنا حالت مرے دل کی ہم آغوشی کے بعد	ہے نگاہ آشنا تیرا سریرے مو مجھے
مر جاؤں نہ کیوں رشک سے جب وہ تن نازک	آغوش خم حلقہ زناں میں آوے
گلشن و مے کدہ سیلابی یک موج خیال	نشہ و جلوہ گل بر سر ہم فتنہ غبد

غالب کی بساطِ شعر پر ہم اس کے محبوب کا سراپا نہیں دیکھ سکتے۔ اس کی آنکھ اور لب یا رخسار کے وہ نظارے بھی موجود نہیں جو اس حسن کی تصویر معلوم ہوں۔ اصل بات یہ ہے کہ غالب حسن کے سراپا کا تمثال گر نہیں ہے۔ اس کی آنکھ اعضائے بدن کی تمثال سازی میں محو نہیں ہوتی۔ بقول پروفیسر حمید احمد خاں پیکرِ حسن کی وہ مکمل عکاسی جو روایتی سراپا سے مخصوص ہے غالب کے ہاں کہیں نہیں ملتی۔ فارسی کلیات کے دس ہزار کے قریب

اشعار کا خیال کیجیے تو اس بات پر کچھ اچنبھا ہوتا ہے۔^{۱۳} وہ میر جیسا عاشق نہیں جو محبوب کے بدن کے جمال میں سر مست ہو کر اس کی لازوال تمثالیں بنادیتا ہے۔ غالب حسن کی مجسم تمثال بنانے سے زیادہ حسن کی تمثال سے پیدا ہونے والے تاثرات اور جذبات کا شاعر ہے۔ وہ براہ راست حسن کی تصویر نہیں بناتا بلکہ اس حسن کے جلوؤں کے باعث تخلیق ہونے والی کیفیات کو ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے یہ کہا جائے تو نامناسب نہ ہو گا کہ غالب محبوب کے بدن کا نہیں بلکہ اس بدن سے پیدا ہونے والے جلوے کا شاعر ہے۔ وہ مرثاں کا شاعر نہیں، مرثاں کے درد اور اس کی لذات کا شاعر ہے۔ غالب حسن اور کیفیات حسن سے پیدا ہونے والے تصورات، خیالات اور اندیشوں کا شاعر ہے:

تو اور آرائش خم کاکل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

غالب کی غزل میں حسن اور تعلقات حسن کی جو تصویریں بنتی ہیں۔ وہ براہ راست حسن کے نقش و نگار سے بہت کم تعلق رکھتی ہیں۔ غالب کے متخیلہ کا ایک خاص انداز ہے۔ یہ متخیلہ حسن کی تعریف و توصیف کو حسن کی حقیقی شکل سے زیادہ ترجیح دیتا ہے۔ اس میں بلاشبہ غزل کی مبالغہ آمیزی کا گہرا رنگ بھی شامل ہو جاتا ہے اور اس طرح حسن عام انسانی سطح سے بلند ہو کے آدرشی حسن کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ غالب کی خاص طرزِ ادا ہے۔

اور اب دیکھنا یہ بھی ہے کہ غالب نے جس حسن کو اپنی شاعری میں تخلیق کیا ہے وہ حسن کس حد تک اس کی اپنی ذات کے تخلیقی سرچشمے کی دین ہے اور کس حد تک یہ حسن روایتی، تہذیبی اور غزل کی ثقافت سے مستعار لیا گیا ہے۔ یہ مسئلہ بہ ہر حال غور طلب ہے اور غالب کی شاعری میں ایک سنجیدہ مطالعہ کا مطالبہ کرتا ہے۔

غالب کی اردو شاعری کو دیکھیے یا فارسی شاعری کو، دونوں پر حسن کے روایتی تصورات کا گہرا دخل ہے۔ تہذیبی و نفسیاتی طور پر ان کے تخلیقی سرچشموں کا اصل منبع فارسی شاعری ہے اور فارسی شاعری میں بھی وہ ایران سے زیادہ ”سبک ہندی“ کے شعرا سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں جن شعرا سے فیض یاب ہونے کا ذکر کیا ہے ان کا تعلق ہندوستانی فارسی شاعری کی روایت سے ہے۔ عرقی، نظیری، ظہوری، بیدل، صائب، عتی اور دوسرے شعرا کے ہاں حسن اور جمالیات حسن کا تصور وہی ہے جو ”سبک ہندی“ کی روایت سے منسوب ہے۔ غالب اس سلسلے میں ان شعرا کے گہرے اثر میں رہے ہیں بالخصوص نظیری اور ظہوری کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ اس حوالے سے غالب کے ہاں جمالیات کا تصور ان شعرا کی تہذیبی روایت ہی کا ایک حصہ ہے اس سے الگ نہیں ہے۔ گویا بنیادی طور پر غالب کے ہاں حسن اور تعلقات حسن کے تصورات ”سبک ہندی“ ہی کی دین ہیں مگر غالب کی شعری بساط پر نظر آنے والے حسن میں ان کی اپنی تخلیقی انفرادیت کے نقش بھی جلوہ گر ملتے ہیں۔ اس میں غالب کی ذات کا انفرادی آہنگ بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ بالخصوص حسن کو دیکھنے، محظوظ ہونے اور اس کا اظہار کرنے میں غالب کے ہاں انفرادیت کے رنگ موجود ہیں۔ حسن کی بنیاد اگرچہ سبک ہندی پر قائم ہے مگر اسے دیکھنا اور دیکھتے چلے جانے کا انداز غالب کی اپنی ذات کا بھی مظہر ہے۔ حسن کے معروف روایتی پیکروں کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان پیکروں میں غالب کی صنعت گری کہاں کہاں موجود ہے۔ غالب کے تخلیق کردہ حسن کے پیکر اس کے خالق کی کرشمہ سازی کی شہادت ضرور دیتے ہیں:

حسن خود آرا کو ہے مشقِ تغافل ہنوز
رخسارِ یار کی جو کھلی جلوہ گستری
گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
حلقہ گیسو کھلا دود خط رخسار پر
شب کہ وہ گل باغ میں تھا جلوہ فرماے اسد
تاہم ز دل برد کافر ادائے
از زلف پر خم مشکیں نقابے
جیسا کہ ہم نے ابھی کہا ہے کہ غالب کا بے مثال متخیلہ حسن کی تعریف و توصیف کو حسن کی حقیقی شکل
سے زیادہ ترجیح دیتا ہے۔ وہ شکل و صورت سے زیادہ حسن کی ادا، عشوہ گری اور جلوہ گری کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اس
بات کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ غالب کے اوراق شعری پر حسن کی جلوہ فرمائیاں تو کثرت سے ہیں مگر خود حسن کم کم نظر
آتا ہے یا دھندلا دھندلا ہے۔

مثلاً غالب کے اس مشہور شعر کو دیکھیے کہ جس میں اس خیال کی تائید ملے گی:
بلائے جان ہے غالب اس کی ہر بات ادارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

غالب کی شاعری میں حسن کی بہت روشن و واضح اور صاف تصویریں نہ ملنے کا بڑا سبب غزل کا داخلی
انداز بھی ہے۔ اس انداز میں ایک حد تک ہی خارج کی تمثالیں بنائی جاسکتی ہیں اور یہ غزل کے داخلی انداز ہی کا اثر
ہے کہ غالب حسن کے خارجی مرقع کی مصوری کرنے کی جگہ اس مرقع کو دیکھ کر داخلیت میں اترتا ہے اور فوراً ہی
داخلیت کے تخلیقی سرچشمے سے اس مرقع کو دیکھ کر پیدا ہونے والے تصورات، خیالات اور احساسات کو لفظوں
میں ڈھال دیتا ہے۔

اس مسئلہ کی وضاحت ہم پروفیسر حمید احمد خاں کے حوالے سے کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:
”غالب نے حسن کی تفصیلی تصویر کشی کہیں نہیں کی، نہ کہیں اس قسم کا سراپا
باندھا ہے جو مثلاً میر حسن یا جرأت یا ذوق یا بعض انگریزی شاعروں کے کلام میں مل سکتا ہے۔
ایسے اشعار کی تعداد بہت ہی کم ہے جن میں شاعر نے

زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کئے ہوئے
کی حد تک صراحت سے کام لیا ہے اور یوں بھی بیشتر اشعار حسن کے بجائے عشق کے
موضوع پر ہیں۔ بحیثیت مجموعی دیوان اور کلیات میں حسن کی مصوری رسمی تشبیہ کی حد سے
آگے نہیں بڑھی۔ حسن کا جلوہ ”صورتِ مہر نیم روز“ ہے، اور ”حسنِ مہ بہ ہنگامِ کمال“ سے
بھی بڑھ کر ہے۔ ”حورِ ابنِ خلد“ میں بھی وہ ”صورت“ نہیں ملتی، اس کی جھلک یوں ہے جیسے

آنکھوں کے آگے ایک ”بجلی کو ند مٹی“۔ ”قدیار کا عالم“ فتنہ محشر کی یاد دلاتا ہے۔ اس کی کر موہوم ہے اور دھن نامعلوم۔ فارسی کی یہ پوری غزل پڑھ جائیے۔

تاہم ز دل برد کافر ادائے
بالا بلندے، کوتہ قبائے

کوئی واضح انسانی صورت سامنے نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی صورت گری غالب کی شاعری کا موضوع ہی نہیں ہے۔“ ۶۴

حقیقت یہی ہے کہ غالب نے محبوب کے حسن کی تصویر کشی تو نہیں کی البتہ حسن سے متاثر ہونے والے قلبی تاثرات ضرور ظاہر کیے ہیں۔ ان میں حسن سے ملنے والی سرشاری اور شادمانی بھی ہے اور حزن دیاس کے پردرد احساسات بھی:

ساوگی و پرکاری بے خودی و ہشیاری	حسن کو تغافل میں جرات آزما پایا
منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں	زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا
پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن	دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا
ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے	ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف نقاب میں
لاکھوں نگاہ ایک چرانا نگاہ کا	لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں
شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی	ہیں کہتے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں
پر سش طرز دلبری کیجئے کیا کہ بن کے	اس کے ہر اک اشارے سے نکلے یہ لڑاکا یوں

رشید احمد صدیقی کا یہ کہنا ہے کہ غالب کی تمام شاعری میں عورت مفقود ہے۔ غالب کا عشق نہ جنسی ہے نہ رومانی۔ وہ حسرت و عشرت کا عاشق ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غالب حسرت و عشرت سے عشق کرتا تھا مگر اس کی شاعری کا بڑا دور عشق اور محبوب کے گرد ہی گھومتا ہے۔ عشق اور معشوق کے بغیر غالب کی شاعری کا تصور کرنا بھی محال معلوم ہوتا ہے۔ شاید اسی قسم کی رائے کو دیکھ کر ڈاکٹر یوسف حسین یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے:

”یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ غالب کے ہاں عشق کا مطلب

جنسی محبت ہے۔ وہ عشق کو اسی معنی میں استعمال کرتے ہیں جس معنی میں فراہسی لوگ لفظ

”لا آمور“ (La, amour) استعمال کرتے ہیں۔“ ۶۵

غالب کے ہاں عشق واقعتاً انسانی عشق ہے اور اس حوالے سے اس میں جنس کا عنصر بھی شامل ہے۔ وہ شاعر کہ جس کی زندگی عیش و نشاط میں گزری اور جس کے سینے میں ایک حسن پرست اور بے تاب شاعر کا دل ہڑکتا تھا۔ اس کو ہم عشق اور جنس کے لطیف پہلو سے کیونکر محروم کر سکتے ہیں:

ہوا وصال سے شوقِ دلِ حریص زیادہ لبِ قدح پہ کف بادہ جوشِ تشنہ لبی ہے

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی کی آرزو
اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
جس کا خیال ہے گل حبیب قبائے گل
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچے
عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر

غالب کی شاعری میں جنسی عشق کی جو جمالیاتی سطح بنتی ہے اس کے مشاہدے کے لیے یہ فارسی غزل دیکھیے
جس میں عشق اپنی تمام فتنہ سامانیوں اور تصور نشاط سے لبریز نظر آتا ہے:

یہ غزل غالب کی شاعری میں جنسیت (Eroticism) کی خوب صورت مثال ہے۔ اس غزل کی فضا میں
تسلل کے ساتھ جنسی ترفیع کا ایک ایسا تجربہ ملتا ہے جس میں جنسی حساسیت کی تیز لہریں مرتعش ہوتی ہیں۔ متحیلہ کی
نشاط پسندی اور عشرت جوئی کی کیفیت سے یہ غزل نفسی خواہشوں کی آسودگی سے مکمل طور پر سرشار ہے:

گفتم ز شادی نبودم گنجین آساں در بغل

بتکم کشید از سادگی در وصل جاناں در بغل

میں نے کہا کہ خوشی کے عالم میں میرے لیے (تیرے) آغوش میں سانا آسان نہیں ہے۔ مرے محبوب
کی سادگی دیکھ اس نے یہ سنتے ہی مجھے اپنے آغوش میں زور سے بھینچ لیا۔

نازم خطر در زید نش، وآں ہرزہ دل لرزید نش

چہنے بہ بازی برجیں، دستے بدستاں در بغل

معتوق کا وصل میں یہ خیال کرنا کہ صورت حال کچھ خطرناک ہے، وہ اپنے کو یونہی اس فرضی خطرے میں پڑا
ہوا محسوس کرتا ہے اور اس کا دل بھی اس تصور ہی سے لرزاں ہے۔ وہ مشغلہ عیش میں (بازی و دستان) مصروف بھی
ہے اور ماتھے پر شکن بھی ہیں اور ہاتھ بغل میں دبائے ہوئے ہے (ڈرے) اس کا یہ انداز بہت پیارا ہے۔

آہ از تنک پیراہنی کافروں شدش تر دامنی

تاخوئے بروں داد از حیا، گردید عریاں در بغل

اس کے ہلکے اور مختصر لباس سے اس کی تردامنی اور بھی بڑھ گئی، ابھی حیا سے پسینہ آیا ہی تھا کہ ادھر
آغوش میں آکر اس کا بدن عریاں ہو گیا۔

دانش بہ سے در باختہ خود را زمن ثناختہ

رخ در کنارم ساختہ از شرم پنہاں در بغل

وہ شراب سے اپنی ہوش و خرد کھو بیٹھا ہے اور مجھ میں اور اپنے میں فرق نہیں کر سکتا۔ میرے آغوش میں
آکر اس نے شرم سے اپنا چہرہ اپنی بغل میں چھپا لیا ہے۔

تا پاسدard خویش را، سے در گریباں رنختہ

خستہ چورفتہ ز آں سے اش گل از گریباں در بغل

جب تک اس کو اپنا پاس رہتا، وہ شراب کو گریباں میں انڈیل دیتا۔ جب اس شراب سے گریباں میں نکا ہوا پھول اس کی بغل میں چلا جاتا، وہ اس پھول سے بھی خستہ حال ہو جاتا۔

گاہم بہ پہلو خفتہ خوش بستے لب از حرف و سخن
گاہم بازو ماندہ سر سودے زخنداں در بغل
کبھی تو وہ میرے پہلو میں خوش خوش سویا ہوا خاموش پڑا رہتا اور کبھی میرے بازو پر سر رکھ کر اپنی ٹھوڑی کو بغل سے گھساتا۔

ناخواندہ آمد صبح کہ بند قبائش بے گرہ
واندر طلب منشور شہ نکشودہ عنوان در بغل
صبح کو وہ بن بلائے اپنے بند قبا کھولے ہوئے آگیا اور بلاوے کے سلسلے میں بادشاہ کا پیغام بند لفافے میں لیے اور بغل میں دبائے ہوئے آیا۔

بارخش سرہنگی رواں کش خنجر و ژوپیں بکف
وز پس جلو دارے دواں کش گوے و چوگاں در بغل
ایک لشکری گھوڑ سوار اس کے ساتھ ساتھ آ رہا تھا جس کے ہاتھ میں خنجر اور طمنچہ ہے اور اس کے پیچھے ایک آدمی اس کی جلوداری میں دوڑ رہا ہے جس کی بغل میں گیند اور چوگاں (پولو کا بلا) ہے۔
سے خوردہ در بستان سراستانہ گشتے سو بسو
خود سایہ او را ازو صد باغ و بستان در بغل
بستان سرا میں شراب پی اور پھر بد مست ہو کر ادھر ادھر گھوم رہا ہے۔ ایسے میں اس کے اپنے سائے کے آغوش میں سینکڑوں باغ و بستان لہلہا رہے ہیں۔

چوں غنچہ دیدے در چمن گفتے بہ گلبن کت ز من
چوں رفتہ ناوک از جگر چوں ماندہ پیکاں در بغل
باغ میں جب اس کی نظر کلی پر پڑتی تو وہ پھول کی کیاری سے کہتا کہ کیا مری طرح تیرے جگر سے بھی تیر
چیر کر باہر نکل گیا ہے اور اس کا پیکان بغل میں چھپا ہوا رہ گیا ہے۔

ہاں غالب خلوت نشیں بیے چناں عیشی چنین
جاسوس سلطان در کہیں مطلوب سلطان در بغل ۶۷
غالب خلوت نشیں ایک طرف اتنا خوف اور دوسری طرف عیش و نشاط کا یہ سامان، بادشاہ کا جاسوس گھات میں ہے اور بادشاہ کا محبوب بغل میں۔

غالب وہ شاعر ہے کہ جس کی شعری کائنات میں عشقیہ، حزنیہ، المیہ اور نشاطیہ جذبات اپنے طور پر الگ الگ بھی موجود ہیں اور ایک دوسرے کے اندر جذب ہوتے ہوئے بھی ملتے ہیں۔ جذبات کی اس باہمی رفاقت سے

غالب کی شاعری کا انسانی رویہ متعین ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا شاعر تھا کہ جس نے اپنے عہد کے شعر کی طرح زندگی کو جزوی طور پر یا مختلف اکائیوں کی صورت میں نہیں دیکھا تھا۔ عہد غالب کے شعرا ایک محدود وژن کے اندر ہی گردش کناں رہتے ہیں۔ ان کے اندر زندگی کی حقیقتوں کا وہ پھیلاؤ نہیں جو غالب کا حصہ ہے اور نہ ہی وہ زندگی کو گہرائی سے دیکھ سکتے ہیں جب کہ غالب نے زندگی کو کلیت کی شکل میں قبول کیا تھا۔ اس نے زندگی کے اجزا کو ایک ”کل“ کی صورت دے دی تھی۔ اس جیسے بڑے شاعر کے لیے کہ جس کی بصیرت اور بصارت لا محدود وسعت کی حامل تھی، زندگی کو ایک بڑے پیمانے پر ہی قبول کر سکتی تھی۔

غالب کی شاعری جہاں زندگی کے پر نشاط تصورات کو پیش کرتی ہے، وہاں اس میں زندگی کے المیہ تصورات بھی موجود ہیں۔ غالب کی شاعری کا تجزیہ کریں تو غم، دکھ، درد اور گریہ ان کے شعری مزاج کے بنیادی اجزا ہیں۔ غالب کی غزلیات میں سے شاید بہت ہی کم غزلیں ایسی ہوں گی جن میں ان موضوعات کا سایہ نہ ملتا ہو ورنہ صورت یہ ہے کہ دیوان غالب میں ہر طرف ان موضوعات کی گونج ابھرتی ہے۔ غم کی یہ گونج ایک تسلسل اور تواتر کی صورت میں دیوان غالب کے صفحات پر برابر سنائی دیتی ہے۔

موسموں کے آنے جانے یا ایام کے بدلنے سے غم کی استمراری حالت پر کوئی فرق نہ پڑتا تھا۔ اسی لیے انہوں نے اپنی ذات کی بے بسی کے لیے ”قفس“ کا دردناک استعارہ تلاش کیا تھا اور اس استعارے کے درد کو ”بے بال و پر“ ہونے کا احساس مزید کرب ناک بنا دیتا ہے۔ ایک تو ذات ”قفس“ میں گرفتار ہے اور پھر بے بال و پر بھی ہے۔ اس احساس میں کتنا گہرا غم اور کتنی گہری بے کسی دلا چاری کا اثر ہے:

خزاں کیا، فصل گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

غم میر کی شاعری میں ایک تخلیقی قوت کا نام ہے۔ ان کی شاعری سے غم کو خارج کر دیں تو شاعری کی بنیاد اکھڑ جائے گی جب کہ غالب کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ میر بے چارہ تو تک روتے روتے سو جانے کا عادی ہو گیا تھا۔ اسے اپنی گریہ زاری کے باعث ہمسائے کی تکلیف کا بھی احساس تھا کہ جس کے لیے میر کی نالہ زاری میں سونا مشکل لگتا تھا:

سرہانے میر کے آہستہ بولو ابھی تک روتے روتے سو گیا ہے

جو اس شور سے میر روتا رہے گا تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

میر کے ہاں غم کی اس لے کاری اور سوز و گداز میں ایک فطری جذبہ اور اسلوب کا رنگ قائم ہوا ہے۔ لفظ کی سادگی کے ساتھ جذبہ اور احساس کے گہرے سوز نے ان اشعار میں ایک بہت مانوس اثر پیدا کیا ہے جس سے میر کے شعری تجربہ میں ہماری شرکت پر معنی ہو جاتی ہے۔ یہ ایک عام انسانی آواز ہے جو معاشرتی زندگی کے قرینہ کو

بھی خوب پہچانتی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ شعری تجربہ کو دانشوری کے رنگ میں رنگنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی ہے اور یہی ان اشعار کا حسن ہے۔ میر کا کمال فن یہ ہے کہ اس نے بہت سیدھے سادھے عام قسم کے لفظوں میں اپنی زندگی کی حزنیہ لے کاری میں اپنے تجربے کی مجموعی حرارت کو منتقل کر دیا ہے۔ اس وجہ سے میر قارئین کے ایک کثیر حلقہ سے ہم کلام ہوتا آیا ہے اور یہ سلسلہ تقریباً سو برس سے زیادہ عرصے سے جاری ہے اور اس عرصے میں یہ مانا گیا ہے کہ میر کا شعری تجربہ جذبہ اور احساس کے خلوص، لطیف مانوسیت اور معنوی اشتراک سے معمور ہے۔

غالب کی شاعری میر سے مماثلت رکھنے کے باوجود مذکورہ مباحث میں سراسر مختلف ہے۔ میر نے زبان کے مقامی محاورے کی سادگی اور روزمرہ سے کمال فن پیدا کیا ہے جب کہ غالب اپنے اظہار غم یا اظہار یاسیت کے لیے کم و بیش ایک دانش ورانہ اسلوب بھی اختیار کرتا ہے یا پھر فارسی لغت کی شان اور تجل سے غالب کے اس منفرد انداز میں ہم ایک دانش ور شاعر کے غم، یاس اور اندوہ کی کیفیات سے گزرتے ہیں۔ زندگی بھر کی صعوبتوں اور شکستوں نے غالب کے تخلیقی تجربہ میں شدت احساس کی انتہائی حالتیں پیدا کر دی تھیں۔ وہ شخص جس نے نوجوانی کے ابتدائی سالوں کے علاوہ باقی زندگی بحر انوں میں بسر کی اس کی شاعری میں غم و یاس کی انتہائی صورتوں کا پیدا ہونا فطری معلوم ہوتا ہے۔

غم و یاس کی کیفیات کا اظہار کرتے ہوئے ان کا تجربہ میر کی طرح سیدھا سادا اور براہ راست قسم کا نہیں ہے۔ میر کا تاثر شعری تجربے کی اصلیت پر ہے یعنی جیسا کہ میر دیکھ رہا ہے یا محسوس کر رہا ہے جس کی مثال ہم میر کے دو شعروں کی صورت میں پیش کر چکے ہیں لیکن غالب کے دانش ور شاعر ہے اور تجربہ کی سادگی سے زیادہ رغبت بھی نہیں رکھتا۔ ایک مختلف رویہ اختیار کرتا ہے۔ اس رویے کی تعمیر و تشکیل میں غالب کے زور دار متخیلہ کا حصہ ہے کہ غالب کے متخیلہ کا حسن اس کی نادر تمثال گری اور مشابہتوں کی تلاش کے ان تھک سفر میں ہے۔ غالب کے ہاں جوں ہی غم و یاس کی کوئی کیفیت پیدا ہوتی ہے یہ کیفیت فوری طور پر کسی تمثال میں ڈھل جاتی ہے لہذا غالب کے ہاں غم و یاس کی کیفیات کو سمجھنے کے لیے ہمیں تمثال گری کی ان صورتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

رگ سنگ سے نپکتا وہ لبو کہ پھر نہ تھمتا	جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا
جلوہ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو	یاں رواں مڑگال چشم تر سے خون آب تھا
تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا	اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا
اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے	میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغ ناتمامی
ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا	کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

غالب کے ہاں غم کی ایک سطح وہ ہے کہ جس میں غم کی شدید صورتوں کا اظہار جلنے یا بجھنے کے عمل کے ساتھ ساتھ سیاہ رنگ اور تاریکی کی تمثالوں کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ بجھنے کا عمل ان کی ذات کی شکست اور ناکامیوں کا مظہر ہے۔ غالب جیسا صاحب دل اور عالی حوصلہ انسان جب ذات کے کچھلنے یا بجھنے کا ذکر کرتا ہے تو اس

کا مطلب ہے کہ شدتوں کے سبب سے اس کی ذات کسی خاص دورانیہ میں شکست اور ناکامی کے آشوب سے گھائل ہو جاتی ہے۔ غالب کی شاعری میں تاریکی اور سیاہ رنگ ان کی ذات کے نہاں خانوں میں اتر جانے والے غم کے عکاس ہیں۔ سیاہ رنگ اور اس سے منسلک علامتی تصورات میں بحران، موت، تباہی، لاشعور کی ژولیدگی اور ماتم سے وابستہ تصورات ملتے ہیں۔ سیاہ رنگ اور تاریکی لاشعور کے گوشوں میں خاموش بیٹھنے والے وہ صدمات اور حادثات ہیں جو مدتوں تک لاشعور میں اترتے اور جمتے رہتے ہیں اور بعد میں کسی تخلیقی مہیج سے اچانک برآمد ہو کر شعری تجربے میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ غالب کی زندگی جو سراپا بحران تھی اور اس میں پنشن (Pension) دیوار گریہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس دیوار کے سامنے غالب مسلسل نالہ کناس نظر آتے تھے، وہ ہر بار امید باندھتے تھے مگر امید آخر کار ٹوٹ جاتی تھی اور ساتھ ہی غالب کو بھی توڑ پھوڑ جاتی تھی۔ توڑ پھوڑ کی یہ وارداتیں ان کی حیات میں کثرت سے ہوتی رہیں۔ قیام دلی، سفر کلکتہ اور پھر دلی کو مراجعت اور بعد کے سارے ادوار شدید توڑ پھوڑ کے تھے۔ ان ایام میں غالب کو شکست پہ شکست کا سامنا کرنا پڑا اور ان شکستوں کا نتیجہ ان کی شاعری میں یہ نکلا کہ شعری منظر نامہ میں بجھنے، جلنے کے ساتھ ساتھ سیاہ رنگ اور تاریکی کی تصویریں کثرت سے نمودار ہوئیں۔ ان کا لاشعور آشوب ذات میں جے ہوئے غم کی شدتوں کو سیاہ رنگ، سیاہی اور تاریکی کی تمثالوں، علامتوں اور استعاروں میں منتقل کر کے غم کا بوجھ ہلکا کر تا رہا۔ ان شعری تجربوں میں ایک ایسے فرد کی تصویر ابھرتی ہے جو خود کو گھر کی بجھی ہوئی شمع تصور کرتا ہے۔ اس کی ذہنی حالت یہ کہتی ہے کہ تم سایا ہی سایا ہو۔ اس کی ذات کی تاریکی کو آفتاب کی روشنی بھی کم نہیں کر سکتی ہے۔ یہ تمثالیں اس کے لاشعور کے زخموں کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان میں قبر جیسا اندھیرا موت کے تلازموں کی کیفیت بھی رکھتا ہے:

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا	وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو
پر تو مہرِ سیاہی ز گلیم نہ برد	سایا ام سایا شب و روز برابر دارم
روئے سیاہ خویش ز خود نہفتہ ایم	شمع خوش کلبہ تار خودیم ما
شمع ز رویا ہی داغِ جبینِ خلوت	چلکم زبے نوائی تنگ بساطِ محفل
گشتہ در تاریکی روزم نہاں	کو چراغے تا بجویم شام را

غم نہیں ہوتا ہے آزلوں کو بیشِ لڑیک نفس	برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم
لپٹا پر نیاں میں شعلہ آتش کا آساں ہے	دلے مشکل ہے حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی

میرے غم خانہ کی قسمت جب لکھی جانے لگی	لکھ دیا منجملہ اسبابِ ویرانی مجھے
جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا	وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو
جہان میں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام	خدا نے ہم کو دیا ہے وہ دل کہ شاد نہیں

غالب کی شاعری میں غم کی ایک اور انتہائی صورت بھی نظر آتی ہے اور وہ یہ مقام ہے جہاں وہ غم کو برداشت کرتے کرتے غم کے خوگر ہو جاتے ہیں اور بالآخر غم، نشاطِ غم کی سطح پر جا پہنچتا ہے۔ درحقیقت یہ اذیت پسندی کی ایک شکل ہے۔ ان کا اذیت پسند مزاج غم کے بوجھ کو ہلکا کر لیتا ہے۔ زندگی کے ساتھ یہ سمجھوتہ زندگی کو آسان بنا دیتا ہے: غم نہیں ہوتا ہے آزلوں کو بیش ازیک نفس برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کچھ بیاں سرو و تب غم کہاں تلک ہر مو مرے بدن پہ زبانِ سپاس ہے

غالب کی غزل میں خود اذیتی کا جو رجحان عام طور سے ملتا ہے۔ اس رجحان میں ایک طرف اگر غزل کی روایت کا گہرا اثر ہے تو دوسری طرف غالب کے دور کے تاریخی جبر کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ وہ تاریخی قوتوں اور حادثات کے سامنے شدید بے بسی اور انفعالی محسوس کرتے ہیں۔ ایسے حالات میں وہ شکست ذات کے عمل سے گزرتے ہیں اور اس مقام پر خود اذیتی ان کے لیے وجہ سکون بن جاتی ہے، جہاں اپنے آپ کو توڑنے پھوڑنے میں مسرت ملتی ہے۔ غالب خود اذیتی کی منزل میں ”لذتِ آزار“ کا رسیا ہے۔ محبوب کی جانب سے ملنے والا آزار اس کے لیے سامانِ لذت فراہم کرتا ہے۔ شاعر کے لیے آزار ’سرور اور نشے جیسی کیفیات کا حامل نظر آتا ہے۔ محبوب کی شمشیر کا عریاں ہونا ”عیدِ نظارہ“ کی شکل پیش کرتا ہے۔ ”زخمِ تمنا“ ”عشرتِ پارہ دل“ کا مقام حاصل کر لیتا ہے۔ غالب کی شاعری میں یہ تجربات محض روایت کا حصہ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ان تجربات میں ان کی جذباتی واردات کی حرارت مسلسل محسوس ہوتی ہے:

عشرتِ قتل کہ اہل تمنا مت پوچھ	عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
عشرتِ پارہ دل زخمِ تمنا کھانا	لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمکِ داں ہونا
مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے	پر گل خیالِ زخم سے دامنِ نگاہ کا
واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ	ہم کو حریفِ لذتِ آزار دیکھ کر
ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں	جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر
مر گیا پھوڑ کے سر غالب وحشی ہے ہے!	بیٹھنا اس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس
ہم کو ستم عزیز ستم گر کو ہم عزیز	نامہریاں نہیں ہے اگر مہریاں نہیں
حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے	جادو راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

خود اذیتی میں انسان اپنی ذات کے ساتھ جارحیت کرتا ہے۔ یہ کیفیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان آلام و آشوب کی شدتوں سے از بس مغلوب ہو جاتا ہے۔ اس کا داؤ کسی دوسری چیز پر نہیں چل سکتا۔ اس کی وہ قوتیں بے نام اور ضعیف ہو جاتی ہیں کہ جن کی مدد سے وہ جارحیت کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا اور جب وہ کسی ایسے مقام پر

پہنچ جاتا ہے کہ جہاں وہ خارجی ردِ عمل سے پیدا ہونے والی جارحیت کو خارجی سمتوں میں نہیں موڑ سکتا تو وہ اس جارحیت کا بہاؤ داخلی سمتوں میں قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔

ذات کے ساتھ جارحیت انسان کے اندر موجود نفسی توانائی کے غیر متوازن ہونے کا اعلان نامہ ہے۔ یہ علامت ہے اس بات کی کہ انسان کے اندر موجود مدافعت کا نظام نفسی توانائی کے مغلوب ہونے سے بگڑ گیا ہے۔ لہذا اب وہ ذات کے ساتھ جارحیت کر رہا ہے۔ ذات کے ساتھ یہ جارحیت اس بات کی بھی علامت ہے کہ اس عمل کے بعد شخصی واردات کا ایک مرحلہ مکمل ہو جائے گا اور بعد ازاں انسان اپنی نفسی توانائی کو از سر نو بحال کر کے کش مکش حیات کا مقابلہ کر سکے گا جس طرح موت ایک نئی زندگی کا تجربہ ہے اسی طرح سے نفسی توانائی کی شکست کے بعد اس کی بحالی کا ایک نیا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں خود اذیتی یا ذات کے ساتھ جارحیت کے تجربات کو دیکھیں تو ان میں کم و بیش ایسے ہی تصورات ملتے ہیں:

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخم سوزن کی	سمجھو مت کہ پاس درد سے دیوانہ غافل ہے
خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم	دل میں چھری چھو مڑہ گر خوں چکاں نہ ہو
عشرتِ قتل کہ اہلِ تمنا مت پوچھ	عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے	پر گل خیالِ زخم سے دامنِ نگاہ کا
جز زخم تیر ناز نہیں دل میں آرزو	حبیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے
پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے	سینہ جو یائے زخم کاری ہے
پھر جگر کھودنے لگا ناخن	آہِ فصلِ لالہ کاری ہے

غالب کی غم گین شخصیت اور ان کی ذات کے ایسے کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں مثنوی ”بادِ مخالف“ کے اس حصے سے رجوع کرنا چاہیے جہاں غالب اپنی پڑمردہ اور مجروح انا کا تعارف نہایت عجز اور غم ناک اسلوب میں کرتا ہے۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھیے کہ اس وقت غالب کی عمر تقریباً تیس برس ہے۔ ”بادِ مخالف“ کے اس حصے سے وہ غالب برآمد ہوتا ہے جو تیس برس کی عمر میں ہی مایوسیوں اور مسلسل ناکامیوں کے سبب موت کی آگاہی کا دردِ واژه کھٹکھٹانے پر مجبور ہو چکا ہے۔ ”بادِ مخالف“ میں ہم جس شاعر سے ملاقات کرتے ہیں وہ سر تا پا افسردگی اور شکستِ ذات کے احساس میں خنجر رہا ہے اور حوصلے کی پستی سے نڈھال ہو چکا ہے۔ شکستِ ذات اور یاسیت کے جس تجربہ کا اظہار وہ کر رہا ہے اس کے عقب میں ریلج صدی کے لگ بھگ زندگی کی الم ناک کش مکش موجود ہے۔ باپ اور بچا کے انتقال کے حادثات بھی ہیں۔ دلی میں ناقدری اور نامرتبہ شناسی کا دل شکن احساس بھی ہے اور پھر مالی مشکلوں، مجبوریوں اور قرض کا طویل سلسلہ بھی۔ حسرتوں اور خواہشوں کی تشنگی اور نارسیدگی کا جاں گداز تصور بھی ہے اور یہ مستقل صدمہ بھی ہے کہ یہ سارے مصائب کیا کبھی ختم ہوں گے؟ یا پھر زندگی بھر ساتھ ساتھ چلیں گے۔ ”بادِ مخالف“ کا شعری تجربہ ہمیں غالب کی المیہ شخصیت کے جن پہلوؤں سے متعارف کرواتا ہے وہ تمام پہلو

ان کی اردو اور فارسی شاعری میں ایک مستقل تجربہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

”باد مخالف“ کے زیر بحث حصے کا آغاز ایک استفہامی آواز سے ہوتا ہے۔ ”من کیسٹم؟“ جواب ملتا ہے ”دل شکستہ‘ غمزہ“ اس استفہامی آواز کے جواب میں غالب کی ذات کے اندر سے بہت سی آوازیں نکلتی ہیں اور یہ سب آوازیں شاعر کی نفسی جذباتی اور حسی دنیا کے آشوب کی تمثالیں بناتی ہیں:

کیسٹم؟	دل	شکستہ	غمزہ
بیدی،	خستہ	ستم	زدہ
برق	بے	طافی	بجان
آتش	غم	بخانماں	زدہ
از گداز	نفس	بتاب	و تبی
در بیابان	یاس	تشنہ	لبی
خس	طوفانی	محیط	بلا
سر بر سر	گرد	کاروان	فتا
در دمنده	جگر	گداخته	ای
از غم	دہر	زہرہ	باخته
در	آگاہی	فتا	زدہ
ہمہ	برخویش	پشت	پا
چہ	بلاہا	کشیدہ	ام
کہ	بدیں	جا	رسیدہ
بہ	یہ	روز	غریبم
تیرہ	شبہائے	و ختم	بہید
اندوہ	دوری	وطن	مگرید
غم	ہجران	انجمن	مگرید
نہ	ہمیں	نالہ	و فغاں
من	د جاں	آفریں	کہ جاں
مویہ	چوں	موی	کردہ
نصہ	بدخوی	کردہ	است

میں کون ہوں، ایک دل شکستہ اور غمزہ آدمی ہوں۔
جو اداس ہے، دکھی ہے اور ستم کا مارا ہے۔
جس کی روح کو بے بسی کی بجلی پھونک گئی اور
جس کے گھر بار کو غم کی آگ نے جلا ڈالا۔
نفس کے سوز سے عجب پریشانی میں مبتلا اور
نامیدی کے بیابان میں پیاسا آدمی۔
مصیبت کے طوفانی سمندر کا ایک تنکا۔
اور فنا کے قافلے کی گرد کا جھوٹکا۔
ایک دردمند جس کا جگر پتھل چکا ہے اور
زمانے کے غم نے حوصلہ پست کر دیا ہے۔
جو فنا (موت) کی آگاہی کا دروازہ کھٹکھٹا چکا اور
خود اپنی ذات پر ٹھوکر مار چکا ہے۔
(میں ایسا شخص ہوں) کیسی کیسی مصیبتیں جھیل کر
بالآخر یہاں پہنچا ہوں۔
میری مسافری کے دشوار دنوں اور
وحشت کی سیاہ راتوں پر غور کرو۔
وطن سے دوری کا غم اور دوستوں
سے جدائی کا صدمہ، اس پر نظر کرو۔
صرف اتنا نہیں کہ لبوں پر فریاد آتی ہے۔
بلکہ خدا گواہ، جان لبوں پر آئی ہوئی ہے۔
فریاد نے مجھے (گھلا کر) ہال کی طرح (دبلا) کر دیا اور
رنج نے چڑچڑا بنا دیا ہے۔ ۳۲

غالب کے ہاں شکستہ ذات اور آشوب زیست کی جو شکلیں بنتی ہیں ان کا ایک نمونہ ”باد مخالف“ کا مذکورہ

بالا حصہ پیش کرتا ہے۔ ”باد مخالف“ کے اشعار میں ایک ترجم خیز (Pathetic) منظر نامہ بنتا ہے۔ اس منظر نامہ کی فضا میں ایک بے بس ’دل گرفتہ‘ اداس اور جگر گداختہ فرد کا نوحہ غم بلند ہوتا ہے۔

”مثنوی باد مخالف“ کے پس منظر میں اب غالب کی غزل کا منظر نامہ دیکھیے تو اس میں بھی لا حاصلی،

بے ثمری اور پائست کی گہری تہیں ملتی ہیں:

میرے غم خانہ کی قسمت جب لکھی جانے لگی لکھ دیا منجملہ اسباب ویرانی مجھے
جہان میں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام خدا نے ہم کو دیا ہے وہ دل کہ شاد نہیں

غالب کے ہاں گریہ اور نالہ و زاری کی شدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔ شائد کے یہ طوفان ’آگ اور خون‘ کی بے شمار تمثالوں میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ ان کے شعری مزاج کی خاصیت ہے کہ وہ زندگی میں معمول کے تجربوں کی جگہ شدت پسندانہ تجربات کی طرف مائل ہیں۔ غالب کے اسی رویے کو دیکھ کر یہ کہا گیا ہے کہ غالب کے احساس کی دنیا میں شدت ایک مرغوب کیفیت ہے۔ غم کھانے میں ’سے پینے میں‘ فریاد کرنے میں ’صحرانوردی‘ کرنے میں ’خطرات جھیلنے میں‘..... غرض ہر رخ اور ہر جہت غالب کو شدید کیفیتوں کی طلب ہے۔^{۶۹}

غالب ایک نابذہ روزگار شاعر تھے۔ نابذہ کبھی بھی اوسط درجے کی سوچ کے ساتھ زندہ نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے وسیع ظرف اور فکر کے حوالے سے ہمیشہ ایک بلند تر سطح پر اپنے تجربے کا اظہار کرتا ہے۔ ایک عام شاعر کے ہاں اگر تجربہ میں اشک بہتے نظر آتے ہیں تو غالب کے ہاں یہ اشک طوفانِ اشک سے کم تر سطح پر نہ ملیں گے۔ عام حالتوں میں بھی وہ جوشِ اشک کی سطح پر ملے گا۔ عام شعرا کے ہاں گریہ زاری ملے گی مگر غالب کی شدت پسند طبع سیلاب گریہ اور طوفانِ گریہ سے کم تر سطح پر اپنا اظہار نہ کر سکے گی۔ بڑے شاعر کا ہر معاملہ بڑا ہوتا ہے۔ عام غزل گو شاعر کی آنکھ سے آنسو بہتے ہیں مگر غالب کے ہاں ”جوئے خوں“ رواں ہوتی ہے۔ غالب کی شاعری چوں کہ شائد سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔ ان کی غزل میں اگر نالہ اور گریہ کی تراکیب کا جائزہ لیا جائے تو ان میں واضح طور پر انتہائے گریہ کی حالتیں نظر آتی ہیں:

ہیں بسکہ زور بادہ سے شیشے اچھل رہے ہر گوشہ بساط ہے سر شیشہ باز کا
شب کہ برقی سوزِ دل سے زہرہ ابر آب تھا شعلہ جوالہ ہر اک حلقہ گرداب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال یاں ہجومِ عشق میں تارنگہ نایاب تھا
جلوہ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو یاں رواں مژگانِ چشم تر سے خونِ ناب تھا
فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موجِ بگ کا پاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا
آئے ہیں پارہ ہائے جگر درمیان اشک لایا ہے لعلِ بیش بہا کارواں اشک
رونے نے طاقت اتنی نہ چھوڑی کہ ایک بار مژگاں کو دوں فشارِ پنے امتحانِ اشک
سینے کا داغ ہے وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریا نہ ہوا
گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا بجز بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب
کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
ترسم کہ دھندلہ جگر را بدریدن
مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط انگیز ہے
بسان موجِ می بلم بہ طوفان

کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں
قطع نظر از جیب 'بدوزیم' بلم را
خانہ عشق مگر ساز صدائے آب تھا
بہ رنگ شعلہ می رقصم در آتش

غالب کی شعری شخصیت کی شکست و ریخت 'واماندگی' اضمحلال اور یاسیت کا تعلق اگرچہ اس کی اپنی ذات سے ہے مگر ذات سے بڑھ کر ان عوامل کا تعلق اس کے عہد کے ساتھ بھی ہے یعنی غالب اپنے دور کی ایک علامت ہے اور اس علامت کی شکست 'بے بسی' یاسیت اور انفعالیات اس دور کی ایک علامت بن جاتی ہے۔ گویا ان کی ذات ذات نہیں بلکہ ایک دور زوال کی علامت بھی ہے۔

آخری دور کے زوال کے شائد کے باعث غالب اور ان کا عہد ایک نفسیاتی کش مکش سے دوچار ملا ہے۔ عظمت و شوکت اور قوت سے یک سر محروم یہ عہد سیاسی 'تہذیبی' اور معاشی ذلتوں کا سامنا کر رہا تھا۔ یورپ سے آئی ہوئی ایک غیر سیاسی طاقت رفتہ رفتہ پورے ملک پر مسلط ہو چکی تھی۔ تہذیبی سیاسی اور فوجی ادارے ٹوٹ پھوٹ چکے تھے۔ یہ وہ ادارے تھے جو کبھی طاقت و حشمت کا سرچشمہ تھے۔ ہندوستان کا بادشاہ 'شاہ عالم' دلی کے ویران تخت پر بیٹھا کبھی مرہٹوں سے گزند اٹھاتا تھا اور کبھی روہیلوں سے اور پھر بالآخر ۱۸۰۳ء میں اس کی بادشاہت کا بھرم ایسٹ انڈیا کمپنی سے سیاسی معاہدے کے بعد بالکل ٹوٹ گیا تھا۔ اب بادشاہت مکمل طور پر علامتی رہ گئی تھی اور وہ بھی چند دہائیوں کی مہمان 'لہذا ایسے زمانہ میں عظمت و شوکت سے محروم خاندان' افراد اور ادارے صرف اپنے ماضی کی شان و شوکت کے خیال میں زندہ تھے۔ ماضی کی عظمتوں کو یاد کرتے ہوئے وہ اپنے حال کی بد حالی کا نفسیاتی مداوا کرتے تھے۔ غالب اور ان کے دور کے دیگر افراد میں نسلی عظمت و برتری کا پس منظر یہ ہی تھا۔

غالب کے ہاں شکست ذات اور بے بسی و لاحاصلی کی جو شکلیں ابھرتی ہیں ان پر کمپنی کی حکمت عملیوں کا گہرا سایہ ملتا ہے۔ غالب نے کمپنی اور اس کے افسران کی کتنی ہی تعریف کیوں نہ کی ہو یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ سب کچھ دنیا داری کا تقاضا تھا اور اپنے آپ کو مزید شکست و ریخت سے بچانے کے لیے تھا۔ کمپنی کے حکام سے ملنے اور ان کے غرے برداشت کرنے میں یقیناً ان کو ذلت کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ ہندوستان میں قومی حکومت ہوتی تو ان غیر ملکی آقاؤں کی خوشامد کرنے کی ضرورت نہ ہوتی۔ برطانوی حکام سے ملاقاتوں میں ان کی شخصی اتانیت بار بار مجروح ہوتی تھی لیکن یہ سب کچھ انتخابی یا اختیاری نہ تھا بلکہ یہ تاریخ کا وجودی جبر تھا۔ تاریخ کے اس جبر سے پورا معاشرہ صید زبوں بن گیا تھا۔ خود غالب کی اپنی ذات میں صید ہونے کا شعور موجود ہے۔ ان کی شخصیت میں آگ 'خون' دھوئیں اور طوفان کی تمثالیں اسی طرز احساس کی مظہر ہیں۔ گھر کی ویرانی اور وہ بھی صحرا جیسی ویرانی محض ذات کے شعور سے ہی وابستہ نہیں ہے۔ اس پر تاریخ اور سیاسی عمل کا گہرا اثر ہے۔ صحرا ریت اور اس نوعیت کے دیگر تلازمے اور تمثالیں جہاں غالب کی ذات کی ویرانی کی مظہر ہیں وہاں اس عہد کی سیاسی

اور تہذیبی ویرانی اور خانہ خرابی کو بھی پیش کرتی ہیں اور یہ تھا وہ پس منظر اور نوآبادیاتی صورت حال جس میں غالب کی شخصیت ”نقش فریادی“ بن جاتی ہے۔ اس ماحول کے وسیع تناظر میں غالب کو دیکھیے، وہ اپنے عہد کے اور اراق پر بھاری قدموں سے چلتا ہوا نظر آتا ہے اور اپنی محرومیوں اور حسرتوں کے سبب ”نقش فریادی“ کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس کی فریاد سننے والا کوئی نہ تھا اور جو تاریخ کے وجودی جبر کی شہادت دے رہا تھا:

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز
غالب کے شدت پسند طرز احساس کا ایک شدید اظہار ”آگ“ اور ”خون“ کے استعاروں، تلازموں اور
تمثالوں میں بھی ہوا ہے۔ آگ اور خون کی تمثالوں کے روپ میں ذات کی فردگی، فشار، شکست و ریخت اور پکھل
جانے کی انتہائی شکلیں موجود ہیں اور ان تمثالوں کے پس منظر میں جولاں گاہ حیات کے عذاب مسلسل میں غالب
کھڑا نظر آتا ہے جو نہایت ہمت اور حوصلے سے ”جوئے خون“ بہانے میں مصروف ہے۔ میر کے ہاں خون کی تمثال
ان کے عہد کی سیاسی تباہی کا نتیجہ تھی۔ انسانی بستیوں کی بربادی انسان کی بے رحمی، جنگ و جدل اور عام انسانوں کے
قتل کے باعث خون کی تمثال میر کی غزل میں بہت نمایاں ہے۔ غالب کا عہد ان کے مقابلہ میں سیاسی طور پر امن و
سکون کا دور تھا۔ اس لیے غالب کے ہاں خون کی تمثال عام طور پر ان کے ذاتی آشوب کا نتیجہ ہے:

چمک رہا ہے بدن پر لہو سے پیرا ہن	ہماری حبیب کو اب حاجت رفو کیا ہے
رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا	جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا
میں نے جنوں میں کی جو اسد التماس رنگ	خون جگر میں ایک ہی غوطہ دیا مجھے
غنجہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل	خون کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا
ہے خون جگر جوش میں دل کھول کے روتا	ہوتے جو کئی دیدہ خون نابہ فشاں اور

ہے موج زن اک قلزمِ خونِ کاشِ یہی ہو آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

شدت پسندانہ طرز احساس کی اس شاعری میں ان کو کائنات کے صرف ان مظاہر سے دل چسپی ہے جو
کسی نہ کسی شکل میں عظمت، شدت، وسعت، تندی اور توانائی کے حامل ہیں۔ دھوپ، سایہ، آب جو اور اسی قسم کے
عام مظاہر کی جگہ وہ آگ، دریا، سمندر، سیلاب اور تلاطم کی زوردار تمثالیں بناتے ہیں۔ ان کے نہایت بلند تخلیقی
ذہن کے لیے عام قسم کے مظاہر بہت کم مہیجات کا سامان بنتے ہیں۔ ان کے اندر کی نفسی توانائی اور تخلیقی عمل کی
قوت ہمیشہ شدت پسندانہ طرز احساس کو منتخب کرتی ہے۔

غالب، ذوق و ظفر کی طرح زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربات کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا شعری تجربہ
ہر شے میں شدت اور توانائی تلاش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو وہ مظاہر ایسے ہیں جو ہمیشہ ان کی توجہ
کا مرکز بنے رہے ہیں اور غالب ان مظاہر کی شدت اور تندی کو اپنی تخلیقی ذات کی لازوال توانائی کا ذریعہ اظہار بناتے

رہے ہیں۔ یہ مظاہر عمر بھران کے شعری باطن کی گہرائیوں سے مسلسل جھانکتے اور بار بار ان کو اپنی طرف کھینچتے رہے۔ یہاں ہماری مراد ”پانی“ اور ”آگ“ سے ہے۔ زندگی میں یافت کی مشکلات، شکست، مسلسل ناکامیوں کی یلغار، ہر بار مایوسی اور ہر بار امید کا بندھنا اور پھر ٹوٹ جانا، قرض خواہوں اور زندگی کے مادی مطالبات کے ہاتھوں ہمیشہ سبک مرتے رہنا، پریشانیوں، تنہائیوں اور نہ ختم ہونے والے مصائب کا سامنا کرتے رہنا یہ سب چیزیں ایسی تھیں کہ رد عمل کے طور پر ان کے اندر ایک شدت پسند طرز احساس نے جنم لیا تھا اور یہی طرز احساس ان کی شخصیت اور شاعری کی اساس اور پہچان بن گیا تھا۔ اس مقام پر ہم ان کی شاعری میں ”آگ“ کے کردار کا ذکر کریں گے۔

”آگ“ ان کی شاعری میں کئی شکلوں میں ملتی ہے۔ پہلے یہ دیکھیے کہ ان کے ہاں آگ مسرت، نشاط اور دشادمانی کا ذریعہ بھی بن جاتی ہے۔ جو چاہت وہ شراب کے ساتھ رکھتے ہیں، وہی چاہت آگ کے ساتھ بھی ہے۔ شراب بھی تو آتش سیال ہے۔ دیکھا جائے تو غالب ایسی تمام چیزوں سے محبت کرتے ہیں جو ان کی ذات میں حرکت و حرارت اور جذبات کی دنیا کو براہیختہ کر سکیں۔ وہ سکون سے زیادہ آشوب، ہنگامے اور آشفستگی کی طرف مائل ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ آگ کے اندر بھی غالب نے خود اذیتی دریافت کر لی ہے۔ شاعر کے سینے میں آگ کی شدت دیکھ کر خود آگ رشک کرنے لگتی ہے اور اپنے شعلے کو بہ صورت خنجر سینہ میں اتار لیتی ہے۔ چنانچہ اپنی ذات کے ساتھ جارحیت کر کے صرف غالب ہی لطف نہیں اٹھاتا، اس کے مرغوب مظاہر بھی اس کی طرح سے لطف و سرور حاصل کرتے ہیں۔

غالب اپنی نہاد کو آتش سے منسوب کرتا ہے اور اسی آتش کی وجہ سے اس کے دل میں لالہ و ارغواں کی طلب نہیں ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کی ذات آتش سے معمور ہے۔ جہاں لالہ و ارغواں کی کثرت ہے۔ آگ کے ساتھ اس کی محبت اس حد تک بڑھتی ہے کہ وہ اپنے شعلہ شوق کی افزودنی کے لیے خدا سے دعا کرتا ہے:

آتش اندر نہاد من زده اند لالہ و ارغواں نمی خواہم
الہی شعلہ شوقم فزوں ساز مرا آتش کن و در عالم انداز

غالب آگ کی لذات سے کس طرح سرور اور شاد کام ہوتے ہیں، یہ دیکھنے کے لیے ذرا ان کی یہ فارسی غزل دیکھیے جس میں آگ، دل شادی اور نشاط کی مظہر بن جاتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اس مظہر کا وجود ان کے جسم کے واسطے سکون و راحت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اس عمل میں خود اذیتی کا رنگ بھی موجود ہے۔ آگ کہ جو شداہد حیات کو ظاہر کرتی ہے، اپنی انتہا پر پہنچ کے غالب کے لیے لذات کا سبب بن جاتی ہے:

خوشا عالم، تن آتش بستر آتش
سپندی کو کہ افشام بر آتش

سبحان اللہ! کیا خوش نصیبی ہے۔ تن سرا سر آگ، بستر سر تپا آگ ہے۔ ہر مل کہاں ہے کہ آگ میں جلاؤں (اور اپنے آپ کو نظر بد سے بچاؤں)

یہاں آگ سے مراد الگ آگ نہیں یہی شاعر کا جلتا ہوا تن بدن اور بستر۔

ز رشک سینہ گرے کہ دارم
کشد از شعلہ بر خود خنجر آتش

میرے تپتے ہوئے سینے کی گرمی کو دیکھ کر آگ کو مجھ پر رشک آرہا ہے اور وہ اپنے ابھرتے ہوئے شعلے کو جو خنجر کی طرح ہے اپنے سینے میں گھونپ رہی ہے۔ (گویا آگ سے جو شعلہ ابھر رہا ہے وہ ایک خنجر ہے جو آگ کے سینے میں ڈوبا ہوا ہے۔)

بہ خلد از سردی ہنگامہ خواہم
بر افروزم بگرد کوثر آتش

جنت میں دنیا کے ہنگاموں کی سی گرم بازاری نہیں ہوگی۔ ایک سرد مہری کا عالم ہوگا۔ چنانچہ شاعر اس پر طنز کرتے ہوئے کہتا ہے کہ خلد کی بے کیف فضا دیکھ کر جی چاہتا ہے کہ کوثر کے ارد گرد کچھ آگ جلائی جائے تاکہ زندگی کی گرمی کا کچھ ساں نظر آئے۔

دلے دارم کہ در ہنگامہ شوق
سرسشتش دوزخست و گوہر آتش

مجھے اللہ نے وہ دل دیا ہے کہ عالم شوق میں اس کی طبیعت دوزخ کی طرح ہوتی ہے اور اس کی اصل آگ ہے۔

بسان موج می بالم بہ طوفان
برنگ شعلہ می رقصم در آتش

میں لہر کی طرح طوفان میں پھلتا پھوتا ہوں اور شعلے کی طرح آگ میں رقصاں ہوتا ہوں۔

بداں ماند ز شاہد دعویٰ مہر
کہ ریزد از دم افسوں گر آتش

معشوق کی زبان سے محبت کا دعویٰ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے کسی سحر پھونکنے والے کے منہ سے آگ برس رہی ہو (جو معنوی اور نظر کو دھوکہ دینے کے لیے ہوتی ہے۔)

دلم را داغ سوز رشک پسند
مزن یارب بجان کافر آتش

اے خدا کسی کافر کو دوزخ کی آگ میں مت ڈال کیونکہ مجھے اسے اس عالم میں دیکھ کر اس پر رشک آئے گا اور میں رشک کی آگ میں جلوں گا۔

خواہش رکھنا اور خواب دیکھنا زندہ انسانوں کا کام ہے اور زندہ انسانوں میں درجات بھی ہو سکتے ہیں کہ جس کا انحصار کثرت آرزو اور پھر حصول آرزو کی سرگرمی پر ہے۔

غالب کی شاعری میں خواہش، حسرت اور ناتمامی کی صورت میں ملتی ہے مگر ان کی نفسی توانائی کا یہ شعلہ بہ دستور روشن رہتا ہے۔ ان کے ہاں ”شکستِ آرزو“ کا مطلب مزید آرزو سے وابستہ ہے۔ وہ شکست سے حوصلہ نہیں ہارتے بلکہ ”تجدیدِ تمنا“ کے لیے جستجو کرتے ہیں۔ آرزو میں احساسِ شکست ان کے اندر حوصلہ مند کی جگر داری اور ولولہ انگیزی کو جنم دیتا ہے۔ گویا غالب شکستِ آرزو سے مغلوب اور بے دل نہیں ہوتا۔ ان کی طبعی اذیت پرستی اور ذات کے ساتھ جارحیت کے رجحان کے سبب ان کی طبعِ آرزو سے لذات حاصل کرتی ہے۔ اس میدان میں غالب بالآخر ایک ایسے مقام پر نظر آتے ہیں جہاں ان کے لیے آرزو سے زیادہ شکستِ آرزو باعثِ مسرت بن جاتی ہے۔ زندگی سے مفاہمت کا یہ عجب رستہ تھا مگر غالب کہ جس کے مقدر میں شکست پر شکست لکھی تھی وہ زندگی کی ان ناکامیوں سے ہار ماننے والا نہ تھا۔ زندگی کی ان منفی قوتوں کو اس نے اپنے لیے ایک مثبت قوت کے طور پر قبول کر لیا تھا حتیٰ کہ یہ رجحان ان کی شاعری میں تخلیقی قوت کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ آئیے ذرا یہ دیکھیں کہ غالب آرزو کی شکست سے کیسے سرشار ہوتا ہے:

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں	آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے
مدعا محو تماشا ئے شکستِ دل ہے	آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے
ہوں میں بھی تماشا ئیِ نیرنگِ تمنا	مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

خواہش کا سدا روشن رہنے والا الا و غالب کو مغلوب بھی کیسے کر سکتا تھا۔ طلبِ زیست کی بے پایاں حرارت اسے زیست سے بے حد قریب رکھتی ہے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ جس شخص نے جوانی کا بہترین زمانہ پنشن کی سرگرانی اور نہ ختم ہونے والی پریشانی میں بسر کیا جو شخص قرضوں کے انتہائی اذیت ناک بوجھ تلے مستقل طور پر دبا رہا وہ اپنی طبع میں خواہش کو کیسے زندہ رکھ سکا۔ پنشن اس کے لیے ہمیشہ امید ویاس کی تمثال بنی رہی۔ وہ ہر شکست اور ہر مایوسی کے بعد امید کا دامن تھام لیتا تھا۔ جیسا کہ ہم یہ کہہ چکے ہیں کہ یہ پنشن اس کے لیے دیوارِ گریہ کی حیثیت اختیار کر چکی تھی جس کے سامنے وہ گریہ زاری کر کے تزکیہ نفس کر لیتا تھا۔ موت سے چند برس پیشتر تک وہ اس دیوارِ گریہ کے سامنے کھڑا نظر آتا ہے۔ ہر گریہ زاری کے بعد یہ دیوار اس کے لیے امید کی تمثال بن جاتی ہے۔ مستقبل میں اسے کچھ روشنی کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ چنانچہ ہر شکست کے بعد یہی روشنی اس کے لیے ”تجدیدِ تمنا“ کا خوش کن اور امید افزا سامان بھی فراہم کر دیتی تھی۔

نہ لائے شوخیِ اندیشہ رنجِ تابِ نومیدی کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

غالب کی فارسی غزلوں میں خواہش کی ایک ایسی آواز بھی سنائی دیتی ہے کہ جس کی حیثیت نعرہِ مستانہ کی سی ہے۔ وہ اپنی ذات کے حصار سے بلند ہو کر اپنے ہم مشربوں اور دوستوں کو صدا دیتا ہے۔ یہاں وہ ذات سے مخاطب نہیں ہوتا اس کا تکلم دوستوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ذات کے حصار میں سفر کرتے کرتے نہ صرف وہ اپنے آپ سے بلکہ روایت کے بندھنوں سے بھی پریشان خاطر ہو جاتا ہے۔ زندگی کی یکسانیت

سستی اور زوال کے باعث وہ ایک جیسی حالت میں گرفتار نہیں رہ سکتا کیوں کہ یکسانیت بے معنویت اور روایت کا منفی دباؤ اسے اعصاب زدہ کر دیتا ہے۔ زندگی کے ایسے مراحل ہی میں اس کی ذات کے نہاں خانوں سے ایک نعرہ مستانہ ابھرتا ہے۔ وہ زندگی کے مروجہ اسالیب کو توڑ کر کچھ دیر کے لیے ایک ایسی زندگی کی فینٹسی (Fantasy) بناتا ہے جو صرف اس کے خواب و خیال میں آباد ہے۔ مایوسیوں، ناکامیوں اور حسرتوں کی حالت سے دور رہ کر وہ اپنے تصورات کی ایک دنیا تخلیق کرتا ہے:

بیا کہ قاعدہ آسماں بگردانیم
قضا بگردش رطل گراں بگردانیم
آہ کہ آسمان کے قاعدے کو بدل ڈالیں، شراب کا بڑا پیالہ گردش میں لائیں اور نظام قضا کو
درہم برہم کر دیں۔ (ایک ایسی دنیا وجود میں لائیں جو ہمارے موافق ہو۔)
ز چشم و دل بہ تماشا تمتع اندوزیم
ز جاں و دل بہ مدارا زیاں بگردانیم
اس منظر سے تو اور میں دل اور آنکھوں کو لذت اندوز کریں اور ہماری جان و دل کو جو جو دکھ
(زیاں) پہنچے ان کی تلافی کریں اور جی بھر کر خوش ہوں۔

بگوشہ بشینیم و در فراز کلیم
بکوچہ بر سرہ پاساں بگردانیم
ایک گوشے میں دونوں بیٹھ جائیں اور دروازہ بند کر دیں اور گلی میں پاساں کو پاسانی پر لگائیں
(تاکہ ہماری اس خلوت میں کوئی مغل نہ ہو۔)

اگر ز شخہ بود گیر و دار نندیشم
وگر ز شاہ رسد ارمغان بگردانیم
اگر کو تو ال کی طرف سے کوئی گرفت ہو تو ہم بے خوف رہیں اور اگر ایسے میں بادشاہ بھی کوئی
تختہ بھیجے تو اس تختے کو لوٹا دیں۔

اگر کلیم شود ہمزبان خن نہ کلیم
وگر خلیل شود مہماں بگردانیم
اگر کلیم ہم سے ہم کلام ہونا چاہیں تو ہم بات نہ کریں اور اگر خلیل ہمارے مہماں ہونا چاہیں تو
انہیں بھی واپس بھیج دیں۔

گل اقلینم و گلابے بہ رہنذر پاشیم
ے آوریم و قدح درمیاں بگردانیم
گل پاشی کریں اور راستے میں گلاب چھڑکیں۔ شراب لا کر جام کو گردش میں لائیں۔

ندیم و مطرب و ساقی ز انجمن رانیم
 بہ کاروبار زین کارواں بگردانیم
 اس مختصری محفل سے ندیم (ہم مشرب) مغنی اور ساقی سب کو نکال دیں اور کام کاج کے لیے
 ایک ایسی عورت کو متعین کریں جو اس طرح کی صحبتوں کے رموز و آداب سے واقف ہو۔
 مجھے بہ لاپہ سخن با ادا بیا میزیم
 مجھے بہ بوسہ زباں در دہاں بگردانیم
 کبھی خوشامد کی باتوں میں بھی حسین انداز (ادائیں) پیدا کریں، کبھی بے تکلف ایک دوسرے
 کا منہ چوم لیں اور پھر چٹکارے لیں۔
 خوشامد میں لطیف اشارہ بوسہ طلب کرنے کی طرف ہے۔

نہیم شرم بہ یک سو و باہم آویزیم
 بہ شوخی کہ ربخ اختراں بگردانیم
 پھر شرم و حجاب ایک طرف رکھ دیں اور (بے اختیاری کے عالم میں) ایک دوسرے سے لپٹ
 جائیں۔ اس شوخی اور بے باکی سے کہ ستارے اپنا منہ موڑ لیں۔
 ز جوش سینہ سحر را نفس فرو بندیم
 بلائے گرمی روز از جہاں بگردانیم
 ہمارے سینے میں سانس جوش محبت سے یوں اچھل رہا ہو کہ صبح کا سانس رک جائے (صبح کی
 ہوا بند ہو جائے یعنی طلوع ہی نہ ہو) اور دنیا سے دن کی گرمی کی مصیبت ٹل جائے۔
 شب وصال کو اتنا طویل کر دیں کہ صبح نمودار ہی نہ ہو۔ وہ سمجھیں رات ہے، یہاں تک کہ گلہ
 بان جو ریوڑ لے کر (صبح سے ذرا پہلے) باہر میدان کو جا رہے ہوں، آدھے راستے سے لوٹ
 جائیں۔

بہ جنگ باج ستان شاخساری را
 تہی سبد ز در گلستان بگردانیم
 صبح کو درختوں کی شاخوں سے پھول چننے والوں کو سختی سے روک دیں تاکہ وہ خالی ٹوکری لے
 کر باغ کے دروازے ہی سے واپس ہو جائیں۔
 ایک تو رات کا تصور کر کے اور دوسرے اس لیے کہ باغ کی ساری شادابیاں اب ہماری ہیں،
 ان کی نہیں ہیں۔

بہ صلح بال فشان صبحگاہی را
 ز شاخسار سوے آشیان بگردانیم

صبح کے وقت پرواز کرنے والے پرندوں کو دوبارہ گھونسلوں کی طرف صلح و آشتی کے ساتھ بھیج دیں۔

باغبانوں کو تو جھگڑا کر کے نکالا جا رہا ہے لیکن پرندوں کا کچھ پاس خاطر ہے۔ اس واسطے ان کے لیے صلح و آشتی کا برتاؤ کیا جا رہا ہے۔

زر حیدریم من و تو زما عجب نبود
گر آفتاب سوے خادراں بگردانیم
میں اور تو حیدر سے وابستہ ہیں، اگر ہم آفتاب کا رخ مشرق کی طرف پھیر دیں تو یہ کوئی عجیب بات نہ ہوگی۔

بہن وصال تو باور نمی کند غالب
بیا کہ قاعدہ آسمان بگردانیم
دو دوستوں کا ملنا یا عاشق و معشوق کا وصال مشکل بات ہے، آسمان کی گردش (حالات) ہمیشہ آڑے آتی ہے۔ کہتا ہے: غالب کو میرے اور تیرے وصال کا یقین نہیں آتا (اس لیے یہ قاعدہ آسمان ہے) آمل جائیں اور آسمان کے اس کہنے آئین کو یکسر بدل دیں۔^{۳۵}

وہ سب کچھ جو غالب اس دنیا میں حاصل نہ کر سکا، اس کا حصول وہ اپنی شعری فہمیشی میں کر لیتا ہے۔ ایک اور فارسی غزل میں بھی اس نے اسی قسم کی دنیا کا خواب دیکھا ہے۔

چوں عکسِ پل بہ پل بہ ذوقِ بلا برقص
جا را نگاہ دار وہم از خود جدا برقص

زندگی بھر خواہشوں کے قتل عام کا منظر دیکھنے میں گزرا تھا۔ تا آں کہ اس نے تمناؤں کی ٹکست سے لذت آزار کا لطف لینا شروع کیا مگر اس کا نفسی شعور جب از بس گراں بار ہو جاتا ہے تو اس کے ترفع کے لیے وہ کسی فہمیشی کو تشکیل دینے لگتا ہے۔ مسرت و بہجت کے سامان فراہم کرتا ہے۔ موسم، محبوب، شراب اور حسین مناظر سے متخیلہ شاداب ہو کر جو فہمیشی بناتا ہے، اس سے شاعر کا اعصاب زدہ نفسی شعور کچھ دیر کے لیے گراں باری حیات کو فراموش کر کے عیش و طرب سے سرور ہونے لگتا ہے۔

بڑا ادب وہی ہے جو اپنے زمانے میں عظمت رکھتا ہو اور جب زمانہ گزر جائے تو اس کی یہ عظمت لازماً ہو کر بھی زندہ رہے۔ اس ادب کی جڑیں ایک طرف اگر اپنے زماں میں پیوست ہوتی ہیں تو دوسری طرف اس زمانی حالت سے بلند ہو کر مستقبل کی لازمی حالت میں بھی نامعلوم طور پر پھیلتی جاتی ہیں۔ ایسا ادب اپنی تہذیبی اور ادبی قدر و قیمت کے ساتھ ساتھ اس عصری حساسیت کے حوالے سے بھی زندہ رہتا ہے جو اس کی زمانی کیفیت کی بدولت پیدا ہوئی تھی۔ لیکن اس ادب میں موجود فن، فکر اور جمالیات کی لازوال قدریں اسے لازماً بنا دیتی ہیں۔ کیا وجہ ہے

کہ آج استاد ابراہیم ذوق اپنے زمانہ کے دائرے میں مقید ہو کر رہ گیا ہے۔ اپنی عظمت و فنی بزرگی کے باوجود اس کا ادبی وجود سمٹتے سمٹتے بیسویں صدی کے عقب میں کہیں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ ادب کی لازماً قدریں ذوق سے اپنی شناخت نہیں کر پاتیں اور اسے دھکیلتے دھکیلتے ۱۸۵۷ء کے قرب و جوار میں چھوڑ دیتی ہیں کہ تاریخ ادب میں یہ اس کا مناسب مقام تھا۔

ذوق نے اپنے عہد کو وہی کچھ دیا جو کچھ کہ اس کا عہد طلب کر رہا تھا۔ چنانچہ وہ اس عہد کے مشترک تجربے کی آواز اور پہچان بن گیا تھا۔ اس نے اپنے عہد کی روایت سے کوئی بگاڑ پیدا نہ کیا تھا اور نہ ہی تغیر و تبدل کے کسی جان گداز تجربے سے گزرا تھا۔ اس لیے ذوق نے وہی ادب پیدا کیا جو اس دور کی مقبول ادبی روایت چاہتی تھی۔ زبان، محاورہ، روزمرہ، اخلاقی درس، ہلکا پھلکا تصوف اور ذرہ سا عشق..... یہ تھا اس مقبول روایت کا دستور۔ یہ ہی وجہ تھی کہ اپنے عہد سے مکمل سمجھوتہ کر کے وہ اپنی زندگی میں واقعاً عظیم شاعر بن گیا تھا۔

غالب کے ہاں بہ یک وقت زمانی اور لازماًنی صورت حال ملتی ہے۔ ۱۸۱۶ء کے آس پاس اس کا شعری وجود تاریخ میں حرکت کرتا ہوا ملتا ہے۔ اس وجود کی حرکت ادبی تاریخ میں ۱۸۶۹ء تک جاری رہتی ہے۔ یہ شخصی وجود اس برس ہمیشہ کے لیے خاموش ہو جاتا ہے مگر اس کا تخلیقی وجود اپنی عصرت کی حدیں توڑ کر مستقبل کی طرف برابر بڑھتا جاتا ہے۔ ۱۸۶۹ء میں یہ تخلیقی وجود پوری عظمت کے ساتھ موجود تھا اور آج بھی ہمارے اس دور میں غالب کا تخلیقی وجود ادبی تاریخ کی لازماًنی صورت میں نظر آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ غالب نے اپنے عہد کو وہ سب کچھ نہیں دیا تھا کہ جس کی طلب اس کا عہد کر رہا تھا۔ اس نے اپنے عہد کو اپنا انفرادی ادبی شعور دیا تھا۔ غالب کے اس نہایت منفرد شعور نے دلی کی ادبی روایت سے بگاڑ پیدا کر لیا تھا۔ برس ہا برس یہ تصادم، یہ بگاڑ اور یہ اختلاف چلتا رہا۔ دلی کی ادبی فضا میں غالب خود کو اجنبی محسوس کرتا رہا اور بالآخر ۱۸۲۱ء کے قرب و جوار میں اس نے اپنی شعری شخصیت سے ایک نیا شاعر دریافت کیا۔ یہ نیا شاعر ادبی روایت کے تاریخی شعور، معاصر روایت اور اپنے انفرادی شعور کے امتزاج سے وجود میں آیا تھا۔ یہی وہ امتزاج تھا جس نے غالب کو اپنے زمانہ میں عظمت بخشی اور اسے لازماًنی بھی بنا دیا۔ ذوق زبان و بیان کے عصری شعور کی نذر ہو گیا۔ وہ یہ نہ سمجھ سکا کہ زبان تو سماجی تجربہ ہے اور سماجی تبدیلیوں کے ساتھ زبان بھی بدلتی جاتی ہے اور یہ بھی کہ بڑی شاعری یا بڑے ادب کی خصوصیت صرف زبان و بیان نہیں ہیں البتہ جملہ خصوصیات میں سے ایک خصوصیت ضرور ہے۔ اس کے مقابلہ میں غالب کے ہاں خیال، فکر، تمثال گری، تہذیبی شعور، جمالیات اور غزل کی طویل روایت کا کثیر سرمایہ موجود تھا اور غالب نے ان سب خوبیوں کو کمال فن سے برتا تھا۔ اس کے ہاں بہ یک وقت عصری شعور اور کلاسیکی روایت کا تجربہ موجود تھا اور یہ وہ کمال تھا جس نے اسے آج تک لازماًنی شاعر ہونے کا مقام بخشا ہے بلکہ یہ کہنا بہتر ہو گا کہ وہ زمان و مکاں سے بلند ہو کر آفاقیت کی سطح پر جا پہنچا ہے۔ اس کی شاعری صرف برصغیر ہی کے لیے بلکہ اس کرہ ارض کے تمام انسانوں کے لیے ایک بڑی تہذیبی میراث کی حیثیت کی حامل ہے۔

غالب کی غزل مغلیہ عہد کی تہذیب و ثقافت کے اختتامی نقش کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس عہد کا وہ آخری

بڑا شاعر تھا اور اس کی شاعری صدیوں کے تہذیبی جلال و جمال کی ایک نہایت موثر تمثال ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کے حافضہ میں جو غالب موجود ہے وہ یہی شاعر ہے اور اسی حوالے سے وہ اپنے فن کو لازوال کر گیا ہے۔

غالب کو جس قدر شہرت ایک شاعر کے طور پر اپنی زندگی میں حاصل ہوئی تھی کم و بیش اتنی ہی شہرت اس کو اپنے عہد میں خطوط کی بدولت بھی حاصل ہو سکی تھی۔ وہ شخص جو اپنی شعری عظمت پر نازاں اور زمانے کی ناقدر دانی سے ہمیشہ نالاں رہا۔ اپنے اردو خطوط کی وجہ سے مقبولیت اور قدر دانی کی بلند منازل تک جا پہنچا تھا۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ جس شاعر کی ابتدائی تخلیقی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ ابلاغ کا تھا۔ جس کا قاری اس کی شاعری کے ابلاغ سے تقریباً محروم رہتا تھا۔ اسی شاعر کی تخلیقی زندگی کے آخری ادوار میں قاری کے ساتھ مکمل ابلاغ کا رشتہ استوار ہو جاتا ہے۔ ان ادوار میں یہ رشتہ نثر کے حوالے سے استوار ہو سکا تھا۔

غالب کی زندگی کے آخری بیس برسوں کا حاصل اس کے خطوط تھے۔ اگرچہ غالب نے دیر تک اپنے اردو خطوط کے ساتھ بھی وہی رویہ اختیار کیے رکھا تھا جو رویہ انہوں نے اردو شاعری کے ساتھ مدتوں روا رکھا تھا۔ اردو شاعری کو مسلسل ”مجموعہ بے رنگ“ ہی کہتے رہے۔ یہ شاعری ان کے تخلیقی معیار اور اعلیٰ ادبی مقام کی تسکین نہ کر سکی تھی۔ فارسی روایت کے عشق اور اپنی شعری صلاحیتوں پر فخر کے باعث ان کی شعری اتنا صرف فارسی ہی سے مطمئن ہو سکتی تھی۔ ان کے معاصرین بنیادی طور پر اردو زبان کے شاعر تھے مگر ان کے مقابلہ میں غالب ہمیشہ یہ سمجھتے رہے کہ ان کی بہترین تخلیقی صلاحیت کا اظہار اردو زبان میں نہیں ہو سکا ہے، لہذا غالب کو دیکھنا ہے تو فارسی میں دیکھو۔ اردو شاعری کو ”بے رنگ“ کہنے والا شاعر یہ بات سمجھنے کے لیے تیار نہ تھا کہ مغلوں کا زوال صرف سیاسی زوال ہی نہیں ہے۔ سیاسی زوال تو ایک علامت ہے اور یہ اعلان ہے اس بات کا کہ معاشرہ اخلاقی، معاشی، تہذیبی اور اقتصادی زوال کی حدوں کو پار کر چکا ہے۔ غالب معاشرے کے معاشی اور سیاسی زوال کو تو سمجھتے تھے مگر اس سے وابستہ لسانی زوال کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ مغلوں کے ملکی زوال کے باعث فارسی بھی تیزی سے لسانی زوال کی طرف بڑھ رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے غلبہ نے واضح کر دیا تھا کہ فارسی کے دن پورے ہونے والے ہیں لیکن فارسی روایت سے طبعی وابستگی اور تہذیبی برتری کے احساس نے ان کو اس سوچ کی طرف مائل نہ ہونے دیا۔

معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کی طرح اردو نثر کو بھی وہ ذریعہ اظہار کے لیے دوسرے درجے کی زبان سمجھتے رہے۔ ۱۸۵۸ء میں شیونرائٹ آرام کے نام ایک خط میں وہ مکتوبات کی اشاعت کی سختی سے مخالفت کرتے ہیں اور ان رقعات کو ”سرسری“ کہتے ہیں اور ان کی اشاعت کو اپنی ”خن وری“ اور ”طبع“ کے خلاف قرار دیتے ہیں۔^۱ اگر ہم غالب کی تخلیقی زندگی کے مختلف ادوار کا ایک جائزہ لیں تو اس میں مندرجہ ذیل اہم ادوار سامنے آتے ہیں:

۱۔ بیاض غالب (نسخہ امر وہ) اور نسخہ حمید یہ کا زمانہ، جب وہ نہایت دشوار گزار

شعری مرحلوں سے گزر رہے تھے۔ یہ دور ۱۸۲۱-۱۸۱۳ء تک ہے۔

۲۔ ۱۸۲۷ء کے بعد فارسی شاعری کا دور جو تقریباً بیس برس جاری رہا۔ پہلے دور

کی طرح اس دور میں بھی وہ اپنے اندر کی طرف سمٹتے رہے۔ دلی کے شعری ماحول میں ان کی شہرت تو تھی مگر وہ اس مقام و مرتبہ سے محروم رہے جو ان کے معاصرین کو حاصل تھا۔

۳- ۱۸۴۷ء کے بعد اردو شاعری کی طرف مراجعت۔ دربار داری اور ماحول کے تقاضوں سے مجبور ہو کر اردو شاعری کی طرف راغب ہوئے۔ اس دور میں اہم اردو غزلیں کہیں۔

۴- ۱۸۵۷ء کے بعد ان کی شاعری بالکل سٹ مٹی۔ ان کے تخلیقی سرچشمے خشک ہوتے گئے۔ اپنی موت ۱۸۶۹ء تک بہت قلیل مقدار میں اردو غزلیں کہیں۔

غالب کا تخلیقی زوال درحقیقت ۱۸۴۰ء کی دہائی ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ زندگی میں پے درپے صدمات کے سبب ان کی تخلیقی سرگرمیاں بہت حد تک ماند پڑنے لگی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد تو وہ تخلیقی سطح پر الجھ سے گئے تھے۔ یہی وہ دور ہے جب غالب ۱۸۵۸ء میں فنی ہر گوپال تفتہ کے نام ایک خط میں اپنے شعری زوال کا اعتراف کرتے ہیں۔ ۱۸۵۸ء میں غالب نے تفتہ کے نام اپنے شعری زوال کا ذکر ان الفاظ میں کیا تھا:

”میں شاعرِ خنِ خن اب نہیں رہا، صرف خن فہم رہ گیا ہوں۔ بوڑھے پہلوان کی طرح داؤ پیچ بتانے کی گوں ہوں۔ بناوٹ نہ سمجھنا شعر کہنا مجھ سے بالکل چھوٹ گیا۔ اپنا اگلا کلام دیکھ کر حیران رہ جاتا ہوں کہ یہ میں نے کیوں کر کہا تھا۔“

چنانچہ اسی زمانہ کے آس پاس وہ اپنی طبعی زرخیزی کا اظہار شاعری کی جگہ خطوط کی صورت میں کرتے ہیں۔ اس عہد ہی میں ان کے تلامذہ خطوط کی اشاعت کا عندیہ بھی ظاہر کرنے لگے تھے لہذا آنے والے برسوں میں وہ اپنی موت تک اپنی ذات کا اظہار اردو خطوط میں کرتے رہے۔ اردو خطوط ایک اعتبار سے ان کے تخلیقی اظہار کا اہم متبادل ذریعہ بن گئے تھے۔

غالب کی خطوط نویسی کا سلسلہ زندگی کے آخری دور میں چلا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب کش مکش حیات کے ہاتھوں وہ زندگی کی عملی جدوجہد سے مایوس ہو چکے تھے۔ آشوبِ زیست کے سبب ان کے قوائے جسمانی مستحکم ہو گئے تھے۔ مختلف بیماریوں نے آگیرا تھا۔ عمر عزیز کا طویل حصہ پنشن کا مقدمہ لڑتے ہوئے گزر گیا تھا اور بالآخر اس سلسلہ میں امید کے تمام دروازے بند ہو چکے تھے۔ ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ بہادر شاہ ظفر کے دربار سے وابستگی کے باعث ان کی عملی زندگی میں کچھ حرکت پیدا ہوئی تھی۔ اس سے زندگی میں دل چسپیوں کا ایک نیا سلسلہ بھی شروع ہوا تھا مگر ۱۸۵۷ء کے ہنگامے سے یہ سب کچھ بھی ختم ہو گیا تھا لہذا ۱۸۵۷ء کے بعد کا دور ان کی خانہ نشینی کا دور بن جاتا ہے۔ وہ باہر کی مجلسی زندگی سے سمٹتے سمٹتے گھر کی چار دیواری تک محدود ہو جاتے ہیں۔ ایسے میں وہ تخلیق کی قوتوں سے بھی تقریباً محروم ہو چکے تھے۔ ان کے شعر کہنے کی مقدار نہ ہونے کے برابر رہ گئی تھی۔ اس نفسیاتی پس منظر میں دیکھا جائے تو غالب جیسے شخص کے لیے خطوط نویسی اظہارِ ذات کا سہارا بن گئی۔ گھر بیٹھے بیٹھے وہ اپنے دوست احباب سے بہ ذریعہ مکتوب برابر رابطہ استوار رکھتے تھے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہ خطوط زوالِ عمر کے دشوار

مرحلوں میں وقت گزارنے کے لیے ایک گوشہ راحت کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔

غالب کی زندگی کا ایک زمانہ وہ تھا کہ جب دلی کی شعری بساط پر وہ مشکل پسند اور مہمل گو شاعر سمجھے جاتے تھے۔ سفر کلکتہ ۱۸۲۷ء سے پہلے اور بعد ازاں دلی میں واپسی ۱۸۲۹ء کے بعد بھی وہ دلی میں جائز ادبی مقام حاصل نہ کر سکے تھے۔ ۱۸۲۹ء کے بعد تورِ عمل کے طور پر انہوں نے اردو میں بہت ہی کم لکھا۔ اس دور میں فارسی ان کی شعری زبان بن چکی تھی۔ درحقیقت وہ دلی کے اردو شعرا سے شکست کھا چکے تھے اور اب فارسی ان کے لیے تخلیقی پناہ گاہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ ظہوری، نظیری، فیضی ان کی تنہائیوں کے بہترین رفیق بن گئے تھے۔ وہ ان سے ہم کلام رہتے تھے۔ اس ذہنی رفاقت نے غالب کو دلی کے حریفانہ اور جارحانہ ادبی ماحول میں قائم اور مستحکم کیے رکھا۔

مندرجہ بالا صورت حال کے برعکس ایک نئی صورت حال ان کی زندگی کے آخری دور میں پیدا ہوئی ہے۔ آخری دور میں حریفانہ کش مکش تو نہ تھی مگر ایامِ کبوت کی تنہائی اور گوشہ نشینی ضرور تھی۔ اس زمانہ میں تین قسم کے لوگوں سے ان کی ملاقات جاری رہتی تھی۔ ایک تو وہ لوگ تھے جو اس بزرگ شاعر سے ملاقات کے لیے کبھی کبھار آ نکلتے تھے اور دوسرے وہ لوگ کہ جو ان سے قریبی ذہنی تعلق رکھنے کے باعث اکثر و بیشتر آتے رہتے تھے۔ اس کے بعد ایک اور گروہ ان لوگوں کا تھا جو دلی شہر سے دور رہتا تھا۔ یہ غالب کے شاگرد تھے یا عقیدت مند۔ اس گروہ کے لوگوں سے غالب کی ملاقات لفظوں کے ذریعے ہوتی تھی۔ چنانچہ اب تفتہ، میرن، مجروح اور دیگر بے شمار لوگ ان کی تنہائی کے دوست بن چکے تھے اور غالب گھر بیٹھے خط کے ذریعے ان سے باتیں کرتے رہتے تھے۔

عمر کے آخری دور میں غالب نے جو اردو غزل لکھی تھی۔ اس پہ اسلوب و خیال کی سادگی کا غلبہ تھا۔ اس کی بڑی وجہ دربار سے ان کا تعلق تھا جو ۱۸۳۹ء میں قائم ہوا تھا۔ بہادر شاہ ظفر کے دربار میں نزاکت خیال اور معنی آفرینی سے زیادہ محاورے اور روزمرہ کا سکھ چلتا تھا۔ ظفر اور ان کے درباری غالب کے فکر و خیال کی توانائی کو کہاں برداشت کر سکتے تھے۔ بوڑھا بادشاہ اور اس کا بوڑھا ملک الشعرا استادِ ذوق سلطنت کی شکستہ حالی کی طرح شکستہ حال اور تھکے ماندے عشق کے شاعر تھے۔ دربار داری کی ان مجبوریوں نے بہت حد تک غالب کو معنی و بیان کی اس سادگی کو اختیار کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس دور میں غالب کی غزل میں سادگی کا جو اسلوب قائم ہوا تھا وہی اسلوب ان کی اردو نثر میں بھی دبے پاؤں چلا آیا تھا۔ غالب کو آغاز میں شاید اس کی آہٹ بھی سنائی نہ دی ہوگی مگر رفتہ رفتہ وہ شعوری طور پر اس اسلوب پر چلنے لگے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ اسلوب مقبول ہو گیا۔ عمر کے اس دور میں ان کی زندگی 'شاعری اور نثر کی ایک تثلیث بنتی ہے۔ اس تثلیث پر سادگی کا گہرا سایہ نظر آتا ہے مگر اس سادگی کی روح میں ان کی شخصیت کا پرکشش انجذاب موجود ہے۔ غالب کی سادگی تجربے کی لذت اور شخصی تجربے سے معمور ہے۔ اس میں دنیاوی خواہش کی ہلکی ہلکی حرارت کا احساس بھی ہوتا ہے اور دنیاوی سطح پر انسانوں سے محبت اور تعلق خاطر کے رشتوں کی داخلی کشش کا پر تو بھی ملتا ہے۔ یہ سادگی عصری زندگی کی تصویروں کا ایک طویل سلسلہ رکھتی ہے۔ ان تصویروں کے منظر کسی داستان کے مصور اور اقی کی طرح آج بھی دعوتِ نظارہ دیتے ہیں اور ان کو دیکھنے والا انسان تاریخ کے گم شدہ اور اقی کی آوازوں، خوشبوؤں اور ذائقوں میں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔

غالب سے پہلے اردو نثر کے معیارات شاعرانہ تھے۔ مکتوب نگار نہایت پر تکلف اسلوب اختیار کرنے پر مجبور سمجھے جاتے تھے۔ اردو نثر پر فارسی کی انشا پردازی کا گہرا اثر تھا۔ لکھنے والا لفظوں سے کھیلتا تھا۔ وہ لفظی شکوہ، لفظی بلندی اور لفظوں کے پر تصنع حسن میں گم ہو کر رہ جاتا تھا۔ اور پڑھنے والا انشا پردازی کی گراں باری تلے دب جاتا تھا۔ خود غالب کے فارسی خطوط کا یہی حال تھا۔ شاید یہ محض اتفاق تھا کہ بڑھاپے کے دور میں ان کو محسوس ہوا کہ اردو خطوط فارسی انشا کے تکلفات کے بغیر نہایت سادگی سے لکھے جاسکتے ہیں۔ اس تبدیلی سے اردو نثر کی تاریخ کا ایک نیا باب شروع ہوا۔ غالب نے سب سے پہلے اردو نثر کو اس کے سبب 'مقنع' اور گراں بار اسلوب سے نجات دلوائی۔ ایسی نثر سے مدعا واضح نہ ہوتا تھا بلکہ موہوم خیالی تصویریں بنتی نظر آتی تھیں۔ غالب نے اس اسلوب کو جڑ سے اکھاڑ دیا۔ اس عذابِ نثر کی جگہ بول چال کی عام زبان کو رقصات میں استعمال کر کے ایک نیا اسلوب بنایا۔ جو سادگی، بے تکلفی، شگفتگی اور اپنائیت کا مظہر بن گیا تھا۔ غالب کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے اردو نثر سے تصنع کا خاتمہ کر دیا۔ غالب سے پہلے نثر میں تصنع کی حیثیت مرصع سازی کی سی تھی مگر نثر میں مرصع سازی غیر طبعی معلوم ہوتی تھی۔ غالب نے رنگ و بو سے عاری اس نثر میں اپنی طبعی شگفتگی کو استعمال کر کے اس میں ہلکی پھلکی تہذیبی حرارت کا اضافہ کیا۔

میرن، مجروح، تفتہ، آرام، حقیر وغیرہ محض نام نہیں ہیں۔ یہ مختلف کردار بھی ہیں جو خطوط غالب کے سٹیج پر نظر آتے ہیں۔ ہنستے، بولتے، چلتے پھرتے کردار۔ ہم ان کرداروں کو غالب کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ اپنے طور پر وہ جو کچھ بھی ہیں ہمیں معلوم نہیں ہم ان کو غالب ہی کے حوالے سے جانتے اور پہچانتے ہیں۔ ان کرداروں سے ہماری ملاقات خطوط غالب کے سٹیج پر ہوتی ہے جہاں ہم ان لوگوں کے ساتھ غالب کے مکالمات سنتے اور محفوظ ہوتے ہیں۔ ہم رفتہ رفتہ ان کرداروں کی شخصی کشش سے بھی مانوس ہوتے جاتے ہیں اور بالآخر یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ہم اس سٹیج کے صرف تماشا ہی نہیں ہیں بلکہ ہم خود بھی ان کے ساتھ تماشا کر رہے ہیں۔ ان کا ہنسا، بولنا، آنا جانا، کھانا پینا، پڑھنا لکھنا باتیں کرنا۔ ہمیں از بس مانوس نظر آنے لگتا ہے۔ ان کرداروں کے ساتھ اگرچہ ہماری شرکت فعال نہیں ہے مگر کرداروں کی فعالیت لمحہ لمحہ ہمیں سرور کرتی رہتی ہے۔

غالب نے اپنے ذہن کے نہاں خانوں میں کبھی یہ سوچا بھی نہ ہو گا کہ جن لوگوں کو وہ خطوط لکھ رہے ہیں، ایک دن یہ لوگ خطوط کے سٹیج پر ایک کردار کے طور پر ابھریں گے اور ان کے خطوں کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

تفتہ، میرن، مجروح، آرام، علانی اور دیگر شخصیتیں پیام کی گرد میں دب چکی ہیں۔ اگر یہ لوگ غالب کے شاگرد نہ ہوتے تو محققین ان کی طرف شاید توجہ بھی نہ دیتے اور ان پر گمانی کا سایہ ہمیشہ چھایا رہتا۔ اپنے کلام کے ساتھ وہ تاریخ ادب کے غیر معروف اور تاریک ابواب میں کہیں پڑے ہوئے مل جاتے مگر غالب کے ہاں یہ لوگ خطوط کے اوراق پر خوابیدہ لوگ نہیں ہیں، جیتے جاگتے، ہنستے بولتے، متحرک کردار بن گئے ہیں۔ وہ جو کچھ بھی ہیں، غالب کے بنائے ہوئے ہیں۔ زندہ بھی اس لیے رہ گئے ہیں کہ غالب کے قلم نے ان کو بنایا ہے۔

غالب کے خط اگر داستان ہیں تو یہ لوگ اس داستان کے کردار ہیں۔ اگر یہ خط سیناریو ہیں تو یہ لوگ اس سیناریو کے کردار ہیں۔ آپ ان کو کچھ بھی کہہ لیں، انیسویں صدی کے ربیع سوم کے سٹیج پر ان کی وجہ سے زندگی میں رونق، دل چسپی اور گہما گہمی نظر آتی ہے۔

اپنے ارد گرد کے ماحول کی کیفیات، جزئیات اور ان کی محسوساتی تصویریں بنانے کے لیے غالب لفظوں پر گہری قدرت رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ اس کے مشاہدے کی آنچ ان تصویروں میں محسوس ہونے لگتی ہے۔ وہ وقت کے جس لمحے کو بھی لفظوں کی گرفت میں لے آتا ہے، وہ لمحہ غالب کے اسلوب میں قائم و دائم ہو جاتا ہے۔ ڈیڑھ سو برس کا زمانہ گزرنے کے باوجود اس لمحہ خاص کے ہنگام میں غالب کے ماحول اور جزئیات کی حرارت محسوس کی جاسکتی ہے۔ ہم آج بھی چاہیں تو اس لمحہ کا دریچہ کھول کر اس منظر میں داخل ہو سکتے ہیں کہ جہاں غالب کھڑا تھا۔ غالب کے ساتھ ساتھ وہ منظر بھی اسی طرح روشن ہے اور محسوسات کی وہ دنیا بھی موجود ہے جس کا تجربہ غالب نے کیا تھا۔ کسی منظر، کسی فضا یا کسی لمحہ خاص کو تصویر میں بدل دینے کا مطلب یہ ہے کہ لکھنے والا لفظ کی معنوی اور احساساتی سطح کو دریافت کرنے کا بہترین فن جانتا ہے۔

آئیے ہم میر مہدی مجروح کے نام غالب کی بنائی تصویروں کے ایک ایسے ہی ہنگام کا منظر پیش کرتے

ہیں:

”دھوپ میں بیٹھا ہوں۔ یوسف علی خاں اور لالہ ہیرا سنگھ بیٹھے ہیں۔ کھانا تیار ہے۔ خط لکھ کر، بند کر کے آدمی کو دوں گا اور میں گھر جاؤں گا۔ وہاں ایک دالان میں دھوپ ہوتی ہے، اس میں بیٹھوں گا، ہاتھ منہ دھوؤں گا، ایک روٹی کا چھلکا سالن میں بھگو کر کھاؤں گا، بیسن سے ہاتھ دھوؤں گا۔ باہر آؤں گا۔ پھر اس کے بعد خدا جانے کون آئے گا، کیا صحبت ہوگی؟“ ۷۴

دیکھیے غالب نے اس لمحہ خاص کی تصویر میں کتنی جزئیات مہیا کر دی ہیں اور یہ سب جزئیات زندگی سے گہرے ربط اور زندگی سے حظ اٹھانے کی عکاس بھی ہیں سب سے پہلے دھوپ میں بیٹھنے کا عمل یہ ظاہر کرتا ہے کہ سردیوں کا موسم ہے اور دھوپ سے جسم و جاں کی راحت کا سامان مہیا کیا جا رہا ہے۔ ”یوسف علی اور لالہ ہیرا سنگھ“ غالب کی مجلسی زندگی کے کردار ہیں۔ ”کھانا“ یہ ظاہر کرتا ہے کہ دوپہر کا وقت ہے اور غالب کو تیاری کی اطلاع دی جا چکی ہے۔ کھانے کا ذکر یہ بھی بتاتا ہے کہ ان کے اندر اب اشتہا پیدا ہو چکی ہے۔ خط لکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دور کے احباب اور ملائذہ سے ان کا ربط باہمی قائم ہے۔ وہ صرف حاضر احباب سے ہی باتیں نہیں کرتے، غیر حاضر احباب سے بھی محو تکلم رہتے ہیں۔ گھر جانے کا مطلب یہ ہے کہ اب احباب سے ملاقات کا وقت ختم ہوا، وہ اب گھر کے اندرونی حصہ (زنان خانہ) میں جانے کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جہاں جا کر ان کی خانگی زندگی کی مصروفیات شروع ہوں گی۔ اس اشارہ میں تہذیب و معاشرت کے پرانے اسلوب کی وہ جھلک موجود ہے۔ جب گھر دو حصوں میں منقسم ہوتے تھے۔ موسم کے حوالے سے سردی زیادہ ہے اور عمر کے حوالے سے بڑھاپے کا زمانہ ہے۔ اس لیے

وہ دھوپ سے لطف اندوز ہوں گے۔ کھانا بھی اسی دھوپ میں کھائیں گے۔ بڑھاپے کے باعث خوراک بہت ہی کم رہ گئی ہے۔ ”روٹی کا چھلکا سالن میں بھگو کر کھاؤں گا۔“ اور سب سے آخر میں بیسن سے ہاتھ دھو کر وہ اندرونی حصہ سے دوبارہ مردانہ میں آجائیں گے اور احباب سے ملاقاتوں کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جائے گا۔

اس اقتباس میں ہیپکلی کی ایک کیفیت کا احساس موجود ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ سلسلہ رواں دواں ہے۔ دھوپ میں بیٹھنا، خط لکھنا، لالہ ہیرا سنگھ سے باتیں کرنا، کھانا کھانا، گھر کے اندر جانا، بیسن سے ہاتھ دھو کر دوبارہ مردانہ میں احباب سے صحبت کے لیے آنا اور نامعلوم احباب کے لیے متوقع رہنا۔ اس لحاظ خاص کے مناظر میں ایک تسلسل کی مختلف کڑیاں ہیں جو پورے منظر کو ایک مربوط وحدت میں ڈھالتی ہیں۔ زندگی کی یہ کہانی اگرچہ رشتہ جاں منقطع ہونے سے ختم ہو چکی ہے مگر غالب کے اس خط کو کھولے تو اس میں یہ کہانی دہرائی جا رہی ہے۔ اسلوب کی توانائی اپنی حرارت سے اسے زندہ اور متحرک رکھے ہوئے ہے۔

غالب کے خطوط بڑھاپے کی زندگی میں اظہارِ ذات کا ایک بڑا سرچشمہ معلوم ہوتے ہیں۔ شاگردوں کے خط آتے۔ وہ ہمہ تن ہو کر بیٹھ جاتے اور جواب لکھتے۔ ان خطوط کی شگفتگی اور غالب کی تہذیبی شخصیت کا یہ اثر تھا کہ شاگرد دھڑادھڑ خط لکھتے، جواب کے لیے سراپا منتظر رہتے اور جب خط ملتا تو غالب کے اسلوب کی خوشبو سے ان کے مٹام جاں مہک اٹھتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد شاگردوں اور دوستوں کے ساتھ مراسلت کا یہ ذریعہ زوروں پر آگیا تھا۔ غالب کے لیے وقت بہلانے کا یہ ایک نہایت خوش گوار طریقہ تھا۔ مکتوب نویسی میں وہ اتنے محو ہوئے تھے کہ بس غرق ہو کر رہ گئے تھے کہ ہمہ وقت اسی میں جذب رہتے تھے۔ شاید آشوبِ زیست کی تلخیوں کو فراموش کرنے کا ایک طریقہ مکتوب نویسی کا تھا۔ ہم اس بات کی طرف بھی اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ خطوط نویسی کے دور ۱۸۳۹ء سے ۱۸۶۹ء تک کا دور تخلیقی طور پر زوال کا دور ہے دریں حالات خطوط نویسی کا جدید انداز تخلیقی عمل کی ایک ثانوی شکل اختیار کر گیا تھا۔ منشی نبی بخش حقیر کے نام ایک خط میں اپنی مصروفیت کے ان ایام کا ذکر بڑی محبت اور دل چسپی سے کرتے ہیں:

”بھائی مجھ کو اس مصیبت میں کیا ہنسی آتی ہے کہ یہ ہم تم اور مرزا تقی میں مراسلت گویا مکالمت ہو گئی ہے۔ روز باتیں کرتے ہیں۔ اللہ اللہ یہ دن بھی یاد رہیں گے۔ خط سے خط لکھے گئے ہیں۔ مجھ کو اکثر اوقات لفافے بنانے میں گزرتے ہیں۔ اگر خط نہ لکھوں گا تو لفافے بناؤں گا۔ غنیمت ہے کہ محصول (ڈاک خرچ) آدھ آنہ ہے ورنہ باتیں بنانے کا مزہ معلوم ہوتا۔“ ۷۳

غالب کا فن یہ ہے کہ اس نے خط کو معلومات، احوال اور مزاج پر سی کی روایتی سطح سے بلند کر کے ایک منظر نامہ (Scenario) بنا دیا ہے۔ وہ محض سیدھے سادے معمولی انداز کے مطابق مکتوب الیہ کو مطلوبہ احوال سے باخبر نہیں کرتے بلکہ بالعموم احوال نامہ کو منظر نامہ میں بدل دیتے ہیں۔ وہ انسانی نفسیات اور سماجی تعلقات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کا منظر نامہ تاثر، احساس اور جذبہ کی کئی کیفیات کو پیش کرتا ہے۔ ایک ماہر فن ڈرامہ نگار

کی طرح وہ منظر کی جزئیات دکھانے میں قدرت رکھتے ہیں۔ بالخصوص انسانی تعلقات کے حوالے سے وہ جن جزئیات کو اجاگر کرتے ہیں وہ تہذیب و ثقافت کی اقدار کا عکس پیش کرتی ہیں۔ ان کے خطوط میں ایسے مواقع پر ایک گہرے انس، محبت، قربت اور دوستی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ جہاں جہاں وہ اپنے عزیز شاگردوں کا ذکر کرتے ہیں وہاں ہنسی کھیل، تفریح، زندہ دلی اور چھیڑ چھاڑ کے بہت موثر نمونے ملتے ہیں۔ ایک خط کا منظر نامہ دیکھیے۔ موقع یہ ہے کہ غالب کے شاگرد میرن صاحب سفر کے لیے روانہ ہو رہے ہیں۔ غالب میر مہدی مجردی کے نام خط لکھ کر بتاتے ہیں کہ ان کی روانگی کے وقت کیا کیا ہوا۔ ان کے اہل خاندان کے جذبات کیسے تھے۔ اس خط میں غالب نے میرن صاحب سے جود لگی کی ہے وہ اس خط کو ایک جان دار اور متحرک منظر نامہ بنا دیتی ہے:

”کل شام کو میرن صاحب روانہ ہوئے۔ یہاں ان کی سرال میں قہے کیا کیا نہ ہوئے۔ ساس اور سالیوں نے اور بی بی نے آنسوؤں کے دریا بہا دیے۔ خوش دامن صاحبہ بلائیں لیتی ہیں۔ سالیاں کھڑی ہوئی دعائیں دیتی ہیں۔ بی بی مانند صورت دیوار، چپ، جی چاہتا ہے چیخنے کو مگر ناچار چپ، وہ تو غنیمت تھا کہ شہر ویران، نہ کوئی جان نہ پہچان، ورنہ ہم سائے میں قیامت برپا ہو جاتی۔ ہر ایک نیک بخت اپنے گھر سے دوڑی آتی۔ امام ضامن علیہ السلام کا روپیہ بازو پر باندھا گیا۔ گیارہ روپے خرچ راہ دیے، مگر ایسا جانتا ہوں کہ میرن صاحب اپنے جد کی نیاز کا روپیہ راہ ہی میں اپنے بازو پر سے کھول لیں گے اور تم سے صرف پانچ روپے ظاہر کریں گے۔ اب سچ جھوٹ تم پر کھل جائے گا۔ دیکھنا یہی ہو گا کہ میرن صاحب تم سے بات چھپائیں گے۔ اس سے بڑھ کر ایک بات اور ہے اور وہ محل غور ہے۔ ساس غریب نے بہت سی جلیبیاں اور تودہ قلاقند ساتھ کر دیا ہے اور میرن صاحب نے اپنے جی میں یہ ارادہ کر لیا ہے کہ جلیبیاں راہ میں چٹ کریں گے اور قلاقند تمہاری نذر کر کر تم پر احسان دھریں گے: ”بھائی! میں دلی سے آیا ہوں، قلاقند تمہارے واسطے لایا ہوں۔ زنبار نہ باور کیجیو۔ مال مفت سمجھ کر لیے لیجو۔ کون گیا ہے؟ کون لایا ہے؟“ ۷۵

غالب مکتوب کو جیتا جاگتا بنانے کے لیے اپنے اور مخاطب کے درمیان زمانی فاصلہ کو ختم کر دیتے ہیں۔ ان کا زخیز متخیلہ مخاطب کو ان کی صحبت میں لے آتا ہے اور اس عمل سے ایک دم مجلس رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ گفت و شنید کا دور چلتا ہے یا محض یک طرفہ مکالمہ شروع ہوتا ہے اور غالب غائب کو حاضر سمجھ کر مزے مزے سے باتیں کرتے جاتے ہیں۔ جو کچھ ان کو کہنا ہوتا ہے وہ کہہ دیتے ہیں۔ اس تکنیک کا دوسرا دل چسپ پہلو یہ ہے کہ جب مکتوب، مکتوب الیہ تک پہنچتا تھا تو اس کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا تھا کہ جیسے یہ خط نہیں ہے خط لکھنے والا سامنے بیٹھا باتیں کیے جا رہا ہے۔ چوں کہ غالب مجلس طبع کے انسان تھے اس لیے اس مناسبت طبعی نے بھی ان کے خطوط کو جان دار بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔

”لو بھئی، اب تم چاہو بیٹھے رہو، چاہو اپنے گھر جاؤ، میں تو روٹی کھانے جاتا ہوں۔ اندر باہر سب

روزہ دار ہیں۔ یہاں تک کہ بڑا لڑکا باقر علی خاں بھی۔ صرف ایک میں اور ایک میرا پیارا بیٹا حسن علی خاں، یہ ہم روزہ خوار ہیں۔ وہی حسین علی خاں، جس کا روزمرہ ہے، کھلونے منگادو، میں بھی بجا جاؤں گا۔“ ۷۶

”لو بھی اب آٹھ بج گئے“ تو بجا چاہتے ہیں۔ تم کچھری جاؤ۔ میں قلعہ ہو آؤں۔ یار باقی صحبت باقی۔“ ۷۷

”اہا ہا ہا! میرا پیارا میر مہدی آیا۔ آؤ بھائی، مزاج تو اچھا ہے؟ بیٹھو، یہ رام پور ہے۔ دارالسرور ہے۔ جو لطف یہاں ہے وہ اور کہاں ہے؟ پانی، سبحان اللہ! شہر سے تین سو قدم پر ایک دریا ہے اور کسی اُس کا نام ہے۔ بے شبہ چشمہ آب حیات کی کوئی سوت اس میں ملی ہے۔ خیر، اگر یوں بھی ہے تو بھائی، آب حیات عمر بڑھاتا ہے لیکن اتنا شیریں کہاں ہو گا۔“ ۷۸

”کوئی ہے ذرا یوسف مرزا کو بلائیو! الو صاحب آئے۔“

غالب کے خطوط ان کے روز و شب کا آئینہ ہیں۔ ان کے صبح و شام کیسے گزرتے تھے ان کے معمولات کیا تھے، دوست احباب سے ملنا جلنا، مجلسی زندگی گزارنا، اچھے برے دنوں کو یاد کرتے رہنا، دل لگی کی باتیں کرنا، اپنے آپ کو اور مخاطب کو بہلانا..... ایسی بہت سی باتیں ان کے خطوط میں موجود ہیں۔

خطوط غالب کے مطالعہ سے غالب کی جو تصویر ابھرتی ہے، اس کے مطابق وہ بہ یک وقت حزن و یاس، مسرت، پڑمردگی اور زندہ دلی کی سرحدوں کے آس پاس کھڑے نظر آتے ہیں۔ دوسروں کو ہنسانے والا اور سامان طبع مہیا کرنے والا شخص جو بہ ظاہر شادماں معلوم ہوتا ہے، اندر سے بچھا ہوا ہے۔ اس کے باوجود وہ افسردگی، مایوسی اور پڑمردگی کی کیفیت کو پس پشت ڈال کے اپنے مکتوب الیہ کے ساتھ ہنسنے کھیلنے لگتا ہے۔ جہاں کہیں وہ اپنے مصائب حیات کا ذکر بھی کرتا ہے تو اس طرح کہ جیسے یہ زندگی ہی کا ایک حصہ ہیں۔ یہ غالب کی طبیعت کا خاصہ تھا کہ وہ نامساعد حالات سے مفاہمت کرنے کا گر جانتے تھے۔ مفاہمت کے اسی ہتھیار سے وہ آلام روزگار سے بوجھل اور نہایت گھائل زندگی کو خوش اسلوبی سے بسر کرتے رہے۔

غالب کے خطوط میں ان کے روز و شب کی بے شمار تفصیلات بکھری ہوئی ہیں۔ ان میں بیماری کا ذکر بھی ہے اور میرٹھ سے شراب منگوانے کا تذکرہ بھی۔ غالب کے دیے ہوئے طبی مشورے بھی موجود ہیں۔ موسموں کے احوال بھی ہیں۔ بادشاہ کے دربار کے حوالے بھی آتے ہیں اور خاص خاص واقعات کا ذکر بھی۔ اس قسم کی تصویریں ہمارے سامنے ایک ایسے انسان کو پیش کرتی ہیں جو مصائب سے گھرا ہوا ہے مگر زندگی کی مسرتوں کا طالب ہے۔ اور اپنی ناتمام خواہشات کا بار بار ذکر کرتا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ ایک بڑا شاعر ہونے کے باوجود وہ لوگوں سے عام انسانی سطح پر ملتا ہے اور محبت و پیار کرتا ہے۔ شراب اس کی زندگی کی ایک اہم ضرورت تھی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد دلی میں شراب مہنگی ہو گئی تھی۔ بابو ہرگو بند سہائے نشاط کو لکھتے ہیں کہ اپنے شہر میں قیمت معلوم کر کے خریدو۔

خطوط غالب کا ذکر کرتے ہوئے جس بات کو عام طور پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا اسے کم اہمیت دی جاتی ہے، وہ غالب کی تہذیبی شخصیت ہے۔ محلہ نلی ماراں یا گلی قاسم جان میں رہنے والے اس شخص کے تہذیبی منظر کو سرسری طور پر دیکھا جاتا ہے۔ خطوط غالب کے پس منظر میں مغلیہ دور کی روایات، اقدار، فنون زندگی کے اطوار،

اخلاقیات، جمالیات اور شعر و سخن کا ایک منظر نامہ متحرک ملتا ہے اور غالب اس عہد کی علامت کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ اس عہد کی انسانیات، شرافت، رکھ رکھاؤ، خلوص، دوستی اور موانست ان خطوط کی اساس ہے۔ ان خطوں کے پیچھے اس دور کا علم، فلسفہ، منطق اور تصوف بھی بولتا ہے اور مذہب کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ ان میں مغلیہ دور کے آخری حصے کے بے بس امرا اور جاگیردار بھی ملتے ہیں جو تاریخ کے جبر کے ہاتھوں غیر ملکی آقاؤں کی خوشامد کرتے ہیں۔ اگرچہ غالب کا شمار بھی ان ہی لوگوں میں ہوتا ہے۔

یہ غالب کی زندہ دلی کیسے یا ان کے ظرف کی گہرائی یا ان کی ذات کی وسعت کے اپنا مضحکہ آپ اڑاتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ ان خطوں کا لکھنے والا خود تماشا بھی ہے اور تماشا کی بھی..... اپنا تماشا دکھا کر وہ اپنا تماشا کی آپ بن جاتا ہے۔ اپنی ذات کے ساتھ ہنسنے کھیلنے اور دل لگی کرنے کا یہ انداز انوکھا ہے۔ غالب جب تماشا دکھانے پر آتے ہیں تو اپنی ذات کو مکمل طور پر بنگا کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ایک روایت پسند اور وضع دار تہذیب میں اس قسم کا اسلوب اختیار کرنا بے حد غیر معمولی بات تھی۔ غالب اپنے ایک ایک عیب اور ایک ایک برائی کو جن جن کر بیان کرتا ہے اور اسے ایسا کرنے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتی۔

غالب کی شاعری میں خود اذیتی اور لذتِ آزار کے منظر بے شمار مواقع پر نظر آتے ہیں۔ آشوبِ زیت کے طویل سفر کو طے کرتے کرتے بالآخر وہ خود اذیتی کی طرف آگئے تھے۔ خود اذیتی کے یہ رنگ خطوط غالب میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم یہاں خطوط سے اقتباس پیش کر کے اس خیال کی وضاحت کر سکیں گے:

”اپنا آپ تماشا کی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو، غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اترا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے، اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا۔ بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے ”جنت آرام گاہ“ و ”عرش نشین“ خطاب دیتے ہیں، چونکہ یہ اپنے کو شاہِ قلم و سخن جانتا تھا، ستر مقرر اور ہاویہ زاویہ، خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے، نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے، اوغلان صاحب! آپ سلجوتی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو افسوس، کچھ تو بولو۔ بولے کیا، بے حیا کوٹھی سے شراب، گندمی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے۔ یہ بھی تو سونچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔“

مسئلہ یہ ہے کہ غالب کے ظاہر و باطن کے درمیان فرق کم تھا۔ اس نے اپنی شخصیت کو دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں منقسم کرنے کی جگہ اسے ایک اکائی کی شکل دے دی تھی۔ اس مسئلہ کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ اسے اپنی ذات سے مکمل طور پر محبت تھی۔ وہ اپنی تمام خوبیوں اور تمام خامیوں سے یکساں طور پر محبت کرنے والا شخص تھا۔

اس لیے کہ یہ سب کچھ اس کا اپنا تھا۔ اسے جہاں اپنی شعری عظمت پر ناز تھا وہاں وہ بادہ نوشی پر بھی نازاں تھا۔ بادہ نوشی اس کے معاشرے کے لیے عیب ہوگی مگر یہ اس کا طرز زریست تھا۔ اس نے شراب کا ذکر ہمیشہ ضرورت کی ایک شے کے طور پر ہی کیا اور یہ شے اس کے معمولات کا ایک حصہ تھی۔

غالب کے خطوط اس کی تخلیقی زندگی کے اختتامی سفر کی یادگار ہیں۔ بے معنویت سے معنویت کے سفر کی یہ ایک لمبی داستان ہے۔ وہ سفر جو آگرہ میں بیدل کے سائے تلے بے معنویت کی دھند میں شروع ہوا تھا۔ ۱۸۵۰ء کے آس پاس وہ معنویت کو تلاش کر لیتا ہے۔ عمر بھر کے طویل تجربہ نے اب البلاغ کی پر معنی کلید اس کے ہاتھوں میں تھما دی تھی۔ اس لیے اب اس کے مخاطب بے شمار لوگ تھے۔ دوست، احباب، شاگرد اور بزرگ واکابر حضرات۔ اپنے آخری سفر سے پہلے ان سب کے ساتھ اس نے اپنا وہ آخری مکالمہ شروع کیا جو آج غالب کے خطوط کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس بار اس مکالمے میں معنویت، خلوص، پیار، انس اور زندگی سے محبت کی وہ کیفیات پیدا ہوئیں کہ غالب کا عہد اس نئے نثری لحن سے جھوم جھوم اٹھا اور غالب کو خود بھی اس نئے تجربہ سے بشارت ملی، عقیدت مندوں کی طرف سے ازبس تحسین کا سلسلہ شروع ہوا اور اس عمل میں غالب آخری ایام میں مسرور و شادماں ہوتا رہا۔ غالب نے یہ ساری منزلیں کس طرح سے طے کیں اس کہانی کا ایک حصہ ڈاکٹر آفتاب احمد سے سنئے:

”ان خطوط کے اسلوب کی دل موہ لینے والی کیفیت غالب کی اس دل موہ لینے والی شخصیت ہی کا عکس ہے جو ان خطوط میں ظاہر ہوئی ہے۔ ان خطوط کی نثر کالب و لہجہ اور آہنگ و توازن اس صبر و سکون کا خارجی مظہر ہے جو غالب کی مضطرب روح نے نصف صدی کی داخلی کش مکش کے بعد حاصل کیا تھا۔ اگریوں نہیں تو ذرا اس سوال پر غور کیجیے کیا غالب اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی یاد درمیانی دور میں اس قسم کی نثر لکھ سکتے تھے؟ مجھے تو اس میں بڑا شک ہے۔“^{۸۰}

”اس بات میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں ہے کہ غالب اپنی زندگی کے ابتدائی یاد درمیانی دور میں وہ نثر ہرگز نہ لکھ سکتے تھے جو بعد ازاں غالب کی پہچان بن گئی تھی۔ مندرجہ بالا ادوار میں تو غالب ادق گوئی کے تجربے سے گزر رہے تھے۔ اس دور میں ان کا مکالمہ قاری سے نہیں اپنی ذات سے تھا۔ وہ اسلوب کی خود پسندی اور زرکسیت کے سفر میں تھے جہاں وہ لفظوں میں اپنی شکل دیکھ کر مسرور ہوتے تھے۔ بے چارہ قاری ان کی دنیائے خیال کا راہ رو کیسے ہو سکتا تھا۔ اس لیے وہ برس ہا برس تک غالب کی شعری دنیا سے کنارہ۔ یہ عمر کے آخری برس تھے جب انہوں نے قاری سے ہم کلام ہونے کی ٹھانی اور وہ بھی نثر میں۔ حقیقت یہ ہے کہ زندگی بھر کے ادبی تجربے نے اب جو رستہ ان کو دکھایا وہ البلاغ کا رستہ تھا۔ زندگی کے اس تجربے ہی کا اثر تھا کہ نثر میں ان کی مقبولیت شاعری سے زیادہ ہو گئی تھی۔ ہندوستان بھر میں ان کے خطوط کی دھوم مچ گئی تھی اور ان کے شاگرد مرزا کے انتقال سے تقریباً دس برس پہلے ان کے خطوط کی اشاعت کے لیے منصوبے بنانے لگے تھے۔

شمالی ہندوستان میں غالب کے خطوط نے سست رفتار اردو نثر کے پاؤں میں پیسے باندھ دیے تھے۔ وہ نثر جو میرامن کے زمانے سے دھیرے دھیرے چل رہی تھی تیز رفتار ہو گئی۔ غالب کے دور تک علمی نوعیت کی نثر تو مل جاتی تھی مگر وہ نثر مفقود تھی کہ جس کا تعلق شخصی اظہار سے ہوتا ہے۔ غالب نے اردو نثر کو اظہار ذات کے تجربے سے زرخیز کرتے ہوئے نثری اسالیب میں لامحدود امکانات سے روشناس کرایا۔ اسے ہم ایک ادبی معجزہ ہی کہہ سکتے ہیں کہ خطوط غالب کو غالب کی زندگی ہی میں جدید کلاسیک کا مقام حاصل ہو گیا تھا۔ اسلوب کی دنیا میں میرامن کے بعد اردو نثر نے ایک ہی جست میں وہ فاصلے طے کر لیے تھے جس پہ انیسویں صدی کے نصف آخر کی نثر نے اپنے اسالیب کا نیا سفر شروع کرنا تھا۔ اس دور کی نثر پر غالب کے اثرات کو دور دور تک دیکھا جاسکتا ہے۔

ہم اس تبصرے کو پروفیسر حمید احمد خاں کے اس محاکمہ کے ساتھ ختم کرتے ہیں کہ تاریخ ادب میں یہ واقعہ عجیب و غریب ہے کہ کسی شخص کے ذاتی خطوط کو نثر کے کلاسیکی کارناموں میں جگہ مل جائے، مگر ”عود ہندی“ اور ”اردوئے معلیٰ“ کو فی الواقع یہی اعزاز نصیب ہوا ہے۔^{۸۱}

مومن

(۱۸۵۲ء-۱۸۰۰ء)

مومن ایک ایسے دور میں پیدا ہوا جب ہندوستان کی سیاست میں بہت اہم تاریخی فیصلے ہونے والے تھے۔ مومن کی پیدائش سے تین سال پیشتر ۱۷۹۷ء میں افغانستان کا امیر شاہ زمان سرحد اور پنجاب کو روند تا ہوا اور تک چڑھ آیا تھا۔ اس کا ارادہ دلی تک جانے کا تھا اور اس کا عزم یہ تھا کہ وہ مغلیہ خاندان کے اقتدار کو بحال کرانے کے لیے شمالی ہند سے مرہٹوں کا خاتمہ کر دے گا۔ شاہ زمان کی فوجی مہمات سے اٹھارہویں صدی کے آخری برسوں میں کلکتہ میں بیٹھے ہوئے ایسٹ انڈیا کمپنی کے حکام کے لیے شدید خطرات پیدا ہو گئے تھے۔ یوں معلوم ہونے لگا تھا کہ دلی کی طرف بڑھتے ہوئے کمپنی کے قدم تھر تھرانے لگے ہیں مگر ۱۷۹۸ء میں شاہ زمان کو ایرانیوں کے خلاف اپنی مغربی سرحدوں کی حفاظت کرنے کے لیے لوٹ جانا پڑا۔ مومن کی پیدائش سے تقریباً سال بھر پہلے مئی ۱۷۹۹ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے اقتدار اور جبر کے خلاف جنگ کرنے والے ہندوستانی سپاہی سلطان ٹیپو کی شہادت واقع ہو چکی تھی۔

۱۸۰۰ء میں مومن کی پیدائش کے وقت دلی پر مادھوجی سندھیا کے جانشین دولت راؤ سندھیا کی عمل داری تھی۔ وہ اپنی طاقت و افواج کے ساتھ دلی سے آگرہ تک حکم رانی کر رہا تھا۔ دلی کا بادشاہ شاہ عالم ثانی ہر قسم کی طاقت سے محروم ہو چکا تھا۔ اس کی زندگی مرہٹہ سرداروں کے رحم و کرم پر گزر رہی تھی۔ وہ انتہائی تنگ دستی اور بے بسی کے عالم میں قلعہ کی چار دیواری میں اپنے دن پورے کر رہا تھا۔ مومن کی عمر ابھی صرف تین برس کی تھی جب شمالی ہند میں بڑھتے ہوئے فرانسیسی اثرات دیکھ کر لارڈ ولزلی نے شاہ عالم ثانی کو مرہٹہ گردی سے نکال کر برطانوی حکومت کی پناہ میں لینے کا منصوبہ بنایا اور یوں ستمبر ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک دلی پر قابض ہو گیا اور ”انتہائی خستہ حال“

غربت زدہ "بادشاہ کمپنی کی حفاظت میں آگیا۔ ۸۲ مومن کے بچپن ہی میں شاہ عالم اس دنیا سے ۱۸۰۶ء میں رخصت ہوا۔

مومن ۱۸۰۰ء میں دلی کے ایک ایسے خاندان میں پیدا ہوئے جس کا تعلق نجائے کشمیر سے تھا۔ مومن کی تعلیم و تربیت شاہ عبدالقادر کے مدرسے میں ہوئی۔ طب، رمل، جفر، نجوم، شطرنج اور موسیقی میں اپنے ذوق و شوق کی بہ دولت شہرت حاصل کی۔ شاعری کی تربیت اور اصلاح سخن کے لیے مومن نے اوائل شباب میں اپنے دور کے جگت استاد شاہ نصیر سے رجوع کیا مگر جلد ہی یہ سلسلہ بند ہو گیا۔ شاہ نصیر کے دبستان سے سلسلہ سخن منقطع کرنے کا مطلب یہ ہے کہ مومن اس دبستان سخن سے اپنی شناخت نہ کر سکے تھے۔ شاہ نصیر کی لسانی کسرت اور شعریت کی تہی دامن سے دل برداشتہ ہو کر مومن نے دوسرا راستہ اختیار کر لیا ہو گا۔ مومن جیسا شاعر کہ جس نے مستقبل میں جذبہ و احساس کی ایک نئی دنیا کو تخلیق کرنا تھا۔ شاہ نصیر کی اوسط درجے کی شاعری سے کیسے مطمئن ہو سکتا تھا۔ اس لیے مومن نے اپنے ذوق سخن کے مطابق اپنا راستہ آپ بنالیا۔

اردو شاعری کی تاریخ میں مومن ایک طرفۃ الکمال شاعر کی حیثیت رکھتا ہے۔ انشاء سے بہت سے کمالات منسوب کیے جاتے ہیں مگر وہ تمام کمالات براہ راست یا بالواسطہ زبان و ادب ہی سے تعلق رکھتے تھے۔ جب کہ مومن کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہ علم نجوم، رمل، جفر، شعر و ادب، موسیقی، طب اور شطرنج میں اپنے عہد کے باکمال انسان سمجھے جاتے تھے۔ عربی، فارسی، اردو، منطق، حدیث اور علوم اسلامی میں دست گاہ کامل رکھتے تھے۔ ان باتوں کے ساتھ ساتھ عملی زندگی میں وہ عشق پیشہ اور رند مشرب شخص بھی تھے اور ساتھ ہی ساتھ تقلید پرستی اور تصوف کے پر جوش مخالف بھی۔ سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل کے مدح خواں اور جہاد کی تعریف میں مثنوی لکھنے والے شاعر بھی۔ بہ ظاہر ان کی شخصیت میں بہت سے متضاد عناصر نظر آتے ہیں مگر انہوں نے ان چیزوں کو اپنی شخصیت میں ڈھال کر ایک امتزاجی اکائی کی شکل دے دی تھی۔ یہی امتزاجی اکائی اردو ادب کی تاریخ میں ان کی پہچان قرار پاتی ہے۔ اسی لیے یہ کہا گیا ہے کہ مومن نے زندگی کے تجربوں میں ان تضادات کو اس طرح جذب کر لیا تھا کہ تضاد برے معلوم نہیں ہوتے۔ ۸۳

مغلوں کی تہذیب میں رندی و نشاط پرستی اور مذہبیت کا امتزاجی ردیہ ساتھ ساتھ ملتا ہے۔ ان کا پورا عہد اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ زندگی ان متضاد رویوں سے آراستہ نظر آتی تھی۔ اور ان رویوں کے اس کھیل ہی سے اس دور کی تہذیبی تاریخ بنتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ رائے قائم کی جاتی ہے کہ اس زمانے کی تہذیب کے علم بردار ایک طرف رات دن بادہ و صنم سے ہم کنار رہتے تھے اور دوسری پرہیزگاری کا خیال بھی ان کا دامن نہ چھوڑتا تھا۔ دنیا کی ہوس اور زندگی سے رس نچوڑ لینے کی خواہش، روحانیت، عرفان اور معرفت کے خیالات کے ساتھ ساتھ چلتی تھی زندگی کا یہ توازن یا پھر یہ تضاد اس زمانے کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی میں موجود تھا اور مومن اس کی صحیح نمائندگی کرتے ہیں۔ ۸۴

مومن کی طبیعت بچپن ہی سے عاشقانہ تھی، پہلا عشق نو برس کی عمر میں ہوا۔ یہ ایک تباہ کن عشق تھا جو کچھ

عرصہ تک جاری رہا تھا اور اس کا نتیجہ محبوبہ کی موت کی شکل میں ظاہر ہوا تھا۔ سترہ برس کی عمر تک وہ دو معاشقے کر چکے تھے۔ ”دل نیازی“ کے شوق میں ’عشق بازی‘ کے کھیل کھیلتے رہے، نتیجہ یہ کہ حصول تعلیم سے غافل ہو گئے۔ درس مدرسہ کی جگہ ’درس شوق‘ غالب آگیا۔ عشق کا وہ زور تھا کہ سترہ برس ہی کے سن میں اپنے مستقبل سے پریشان نظر آتے تھے۔

انیسویں صدی میں دلی وہ شہر تھا جہاں رکی تہذیب میں عشق صرف خواب و خیال ہی میں کرنے کی اجازت تھی۔ تخلیقی سطح پر اس کے لیے غزل کے دروازے کھلے تھے جہاں دن رات ڈھیروں عشق کیا جاسکتا تھا مگر اس کا تعلق محض نظریے (Theory) تک ہونا تو قابل تحسین تھا لیکن اس عشق کو عمل میں ڈھالنے پر قدغن تھی۔ معاشرتی آداب کسی عاشق کو سیاہ کار کہنے سے گریز نہ کرتے تھے۔ اس دور کے معاشرے کا یہ بہت بڑا تضاد تھا کہ جس چیز کو نظری طور پر قبول کر لیا جاتا تھا اس کو عملی طور پر قبول کرنے سے معاشرہ گریزاں تھا۔ ان حالات میں غزل کا عشق صدیوں تک دیواروں کے پیچھے بند معاشرے کے لیے تزکیہ اور تسکین قلبی کا بہت بڑا سہارا رہا ہے، لیکن مومن بہ ہر حال مومن تھا جو شے اسے نظری طور پر فطرت انسانی کا حصہ نظر آئی اس کو عملی سطح پر اختیار کرنے میں اسے کوئی عیب نظر نہ آیا اور یہ عشق ہی تھا جو اس کی تخلیقی دنیا میں ایک قوت بن کر ابھرا تھا۔ جب تک اس کے جسم میں عشق کا شعلہ روشن رہا اس کی شاعری بھی تابندہ رہی اور جوں ہی اس شعلے کی تاب کم ہوئی، مومن کی شاعری کی حرارت غریزی بھی کم زور ہوتی گئی۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ عشق کی تخلیقی تاب ناکی ختم ہونے سے مومن نے نہ صرف طرب حیات کو چھوڑا بلکہ شاعری جیسی تخلیقی قوت سے بھی محروم ہو گئے۔ اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ان کے ایک ہم عصر مولوی کریم الدین نے ۱۸۴۰ء میں یہ لکھا تھا کہ آج کل مومن نے عمر گزشتہ کے ایام عشرت سے توبہ کر لی ہے اور شعر گوئی بھی ترک کر دی ہے ۸۵ گویا عمر عزیز کے آخری برسوں میں مومن پہ یہ انکشاف ہوا ہو گا کہ شاعری بھی عیش و طرب جیسی کوئی شے ہے جسے ترک کرنے سے آخرت سنور سکتی ہے، یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ مومن نے آخرت سنوارنے کے لیے کس زمانے سے تیاری شروع کی۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مومن کا شعری زوال، زوال عمر کا نتیجہ تھا؟ کیا عمر کی تیز رفتاری نے ان کو بازار عشق سے نکال دیا تھا؟ یا قدرتی طور پر شاہد بازی کی زندگی سے وہ اکتا گئے تھے؟ یا یہ میدان لا حاصلی کی شکل دکھانے لگا تھا؟ کہیں ایسا تو نہیں ہوا کہ خاندان کی روحانی روایات آخر کار غالب آگئی ہوں؟ بچپن سے نوجوانی تک جو روحانی کلمات اور اوراد صبح و شام گھر میں سنے تھے وہ بازگشت بن کر ان پر چھا گئے ہوں۔ روحانیت کا جذبہ مومن میں اس وقت بھی تھا جب وہ جوان تھے شاید یہی جذبہ عمر کے ایک خاص حصے میں غالب آگیا تھا۔

شاہ حاتم، مومن، شیفتہ سب کے سب نے توبہ کا دروازہ کھٹکھٹایا سوائے اس ملاستی شاعر کے کہ جس کا نام غالب تھا اور جس نے زندگی اس دروازے کو کھٹکھٹائے بغیر بسر کی۔ اس نے زندگی کا جو اسلوب اختیار کر لیا تھا آخر تک اسے نبھایا شاید اسے عاقبت سے دل چسپی نہ تھی۔

شمالی ہند میں ایہام گو شعرا (حاتم، آبرو، ناجی وغیرہ) کا دور ختم ہونے کے بعد سادہ گوئی کا دور شروع ہوا تھا۔ سودا، درد اور میر سادہ گو شعرا کے سرخیل تھے ان شعرا کے اسلوب کی سادگی اور ابلاغ کی آسانی نے اردو شاعری کے لیے مقبولیت کا بھرپور سامان پیدا کر دیا تھا۔ ایہام گوئی کی درماندہ روایت سادہ گوئی کی تحریک سے نیا ادبی خون حاصل کرنے کے بعد تیز تر ہو گئی تھی۔ اردو شاعری کا یہ اسلوب انیسویں صدی کے ربع دوم تک بدستور مقبول رہتا ہے مگر اسی صدی کے ربع اول میں دواہیے شاعر نمودار ہوتے ہیں جو اپنے اسلوب شاعری کے اعتبار سے سادہ گوئی کا رد عمل بن گئے تھے۔ دونوں کا تعلق شمالی ہند کے معروف ادبی مرکز دلی سے تھا۔ ہماری مراد غالب اور مومن سے ہے، یہ دونوں شاعر دلی کی سادگی اور سلاست بیان کی روایت کو مجرد کر رہے تھے۔ ان کی شاعری دلی کی اس روایت کے خلاف جارہی تھی جس میں سیدھی سادی باتوں، زندگی کے عام حقائق اور جذباتی تجربوں کو حسن بیان کی دل کشی سے موثر بنادیا جاتا تھا اور دور از کار خیالات اور افکار سے گریز کیا جاتا تھا۔

جب مومن کے ذوق سخن کا آغاز ہوا تو دلی میں شاہ نصیر کے نام کا ڈکان بچ رہا تھا۔ دلی کے ادبی افق پر وہ ایک عہد ساز شاعر کے طور پر نظر آتے تھے۔ اس دور میں دلی شہر شاعروں، ادیبوں، عالموں اور فن کاروں سے آباد تھا۔ دلی کی شعری محفلیں زور و شور سے جاری تھیں اور اردو شاعری، دلی شہر کی تہذیبی شناخت کا درجہ اختیار کر چکی تھی۔

ایک طویل مدت گزرنے کے بعد دلی میں کہنی کے اہتمام سے امن وامان کی بحالی کے باعث مجلسی اور تہذیبی زندگی کا از سر نو آغاز ہوا تھا۔ شہر کی وہ رونقیں اور تہذیبی سرگرمیاں جو مرہٹوں، جاٹوں، سکھوں، روہیلوں اور افغانوں کے ہاتھوں نصف صدی سے زیادہ مدت تک لٹی رہی تھیں اب بحال ہو چکی تھیں۔ دلی کے گرد و نواح کی زمینوں کا بندوبست درست ہونے کے بعد محصولات کا سلسلہ بہتر ہو گیا تھا۔ جس سے دلی شہر کے امرا و شرفاء کے دیوان خانوں کی رونق بڑھ گئی تھی۔ گزشتہ ادوار کی تباہی و بربادی کے باوجود اب دلی شہر میں سکون و اطمینان کی ایک لہر دوڑنے لگی تھی اور یہ ایسے اسباب تھے کہ جو کسی بھی شہر کی ثقافتی زندگی کے احیا کے لیے ضروری سمجھے جاسکتے ہیں۔ دلی شہر کے اسی تہذیبی ماحول میں مومن کی شاعری پر دان چڑھی۔

عہد مومن میں دلی کے ادبی ماحول اور لال قلعہ پر ذوق کا مکمل طور پر قبضہ تھا۔ دلی سے باہر بھی ذوق کی سادہ، عام فہم، نیم عاشقانہ، نیم صوفیانہ اور نیم اخلاقی شاعری جو لب و لہجہ، محاورے اور روزمرہ کے ذائقوں سے آباد تھی، مقبولیت کی سب سے اونچی منزل پر تھی اور شمالی ہند میں اعلیٰ ادبی معیارات کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ فکر و خیال کے اعتبار سے اوسط درجے کا یہ شاعر ایک دیو قامت ادبی شخصیت کے طور پر شمالی ہند کے ادبی افق پر چھایا ہوا تھا۔ غالب اور مومن جیسے شاعر اس کے سامنے پرانندہ حال نظر آتے تھے۔ یہ زمانے کی ستم ظریفی تھی کہ اس دور میں اوسط درجے کا معیار رکھنے والے شاعر شہرت کے آسمان پر نظر آتے تھے۔ ایسے شعری منظر نامہ میں مومن جیسے ناعمر کو کہ جو اپنے شعری ہنر پر نازاں تھا۔ اپنی بے وقعتی اور زمانے کی ناقدر شناسی کا شدید احساس تھا اور وہ اس بات کا ہتاشا کی تھا کہ زمانہ نے اس کی قدر نہیں کی۔

”میرے گوہر معانی تمام بے بہا ہیں۔ میرے کلام کے خالص سونے کے مقابلے میں پرویز کا طلائے دست افشار کھونا ہے اور میرے سینے کے خزینہ کے سامنے خزانہ قارون بے اعتبار۔ میرے مضامین رنگین نے جو یاقوت کی طرح قیمتی ہیں، رنگین لب حسینوں کے لعل لب کا بازار سرد کر دیا اور میرے قیمتی موتیوں کی چمک کے رشک نے پاک گہروں کے گوہر اشک کو غبار آلودہ بنا دیا۔ ابیات: سمندر اور کان میں میرے مضامین کا فیض پہنچا ہے کہ ایک کے لیے موتی اور دوسرے کے لیے لعل لے جاتا ہوں۔ جیسے غریبوں کو خیرات دی جاتی ہے۔ اور مختاری کی زبان میری لطافت کو نہیں پہنچ سکتی۔

ندرت کلام کے لحاظ سے میں زمانہ میں لیکتا ہوں۔

اور نہ کوئی نظم میں میرا ہمسر ہے اور نہ نثر میں۔

میری بندگی کے فخر سے شردان کے شاعر کے نزدیک

خاقانی اور پرستاری دونوں کے معنی ایک ہیں۔“^{۸۶}

اپنے شعرو فن کی برتری پر نازاں یہ شاعر دلی کے ادبی بازار میں ناقد ردانی کی شکایت کرتے ہوئے اپنے دور کے کم رتبہ شعرا پر طعن و تشنیع کرتا رہا:

”زمانے کی ناقدری اور نا فہمی کے باعث کوئی میرا خریدار نہیں ہے اور میرے آب دار موتیوں کا تاریکی میں بھی بازار مندا ہے۔ میرا سامان جو بند پڑا ہے اس پر کساد بازاری کی گرد اس قدر بیٹھ گئی ہے کہ طوفان نوح سے بھی نہیں دھل سکتی اور میرے آئینہ پر کسمپرسی کی زنگار اس قدر جم گئی ہے کہ صرصر عاد کا غبار بھی اس کو جلا نہیں دے سکتا۔ میرے یوسف (کلام) کو بڑھیا کے سوت کی انٹی کے بدلے بھی لوگ نہیں خریدتے اور اس کو چاہ کنگاں سے کھوٹے سکوں کے عوض بھی نہیں نکالتے۔ ید بیضا کے معجزے کے باوجود میں خالی ہاتھ ہوں اور دم عیسیٰ کے ہوتے ہوئے بیماری میں مبتلا ہوں۔ سامری کیش میرے صحیفہ کمال کو پسند نہیں کرتے خواہ قلم قدرت کا لکھا ہوا کیوں نہ ہو۔ اس کے برخلاف ان نااہلوں کو جو ”عجلاً جسداً الہ خوار“ کے مصداق ہیں، سونے میں تو لتے ہیں۔ میری مویشی گانی فرعون کی موتیوں میں پروئی ہوئی ڈاڑھی پر رشک کرتی ہے اور میری باریک بینی سرمد شدا کی حسرت میں اشک خوں برساتی ہے۔ اس ناقدری کے باوجود میں نے کبھی ہنر کی آبرد نہیں نیچی اور امرا کی آستین سے توقعات وابستہ نہیں کیں۔ میں نے جو کی روٹی پر قناعت کی ہے اور آسمان کے

خوشہ گندم پر کبھی نظر نہیں ڈالی۔“ ۸۷ ”کب تک اپنے خن کے موتیوں کو مفت لٹاؤں اور معافی کے گوہر شب چراغ کو ٹھیکریوں کے مول بیچوں۔ میں ایسا خزانہ رکھتا ہوں کہ ملک سکندر کا چراغ اس کی زکوٰۃ کے سویں حصے کو بھی کافی نہ ہو اور ایسے گنجینہ کا مالک ہوں کہ دریا و کان کا حاصل (موتی و جواہر) اس کے وظیفہ خواروں کے ہزار دیں حصے کے برابر بھی نہ پہنچیں۔ المختصر میں اس طرح نغے گاتا ہوں کہ بلبل بھی میری ہم سری نہیں کر سکتی اور وہ گل افشائیاں کرتا ہوں کہ زر گل ان کی حسرت میں جلتا ہے۔ لیکن کیا کروں کہ سننے والے کان اور دیکھنے والی آنکھیں نہیں۔“ ۸۸

”انشائے مومن“ کے مندرجہ بالا حوالے ہمارے سامنے ایک ایسے شاعر کو پیش کرتے ہیں جس کی زخم خوردہ مجروح انا اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں اپنی ناقدری پر سراپا احتجاج نظر آتی ہے۔ وہ شاعر جس کو اپنے فن پر ناز تھا اپنے دور کی ناشائسی پر گریاں کناں ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے وہ اپنی زندگی میں اس مسئلہ پر بہت مضطرب رہا ہو گا۔ اس کی غزل میں تو اس قسم کے احساسات نہیں ملتے مگر اس کے مکتوبات اس اضطراب مسلسل کی شہادت دیتے ہیں۔ یہ وہی صورت حال ہے جس میں غالب بھی عمر بھر شدید طور پر مضطرب رہا تھا۔

آئیے اب ہم مومن کی غزل کا سفر شروع کرتے ہیں۔ ہمارا یہ سفر مومن کے آداب عاشقی سے شروع ہوتا ہے۔

اردو غزل کے روایتی شعر کی طرح مومن محبوب کے لیے ہمیشہ سر خم تسلیم کرنا اور بہ حالت نیاز رہنا پسند نہیں کرتے۔ ان کے عشق کی تہذیب میں جھکنے اور جھکانے کے آداب بہ یک وقت موجود ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ عشق دونوں طرف سے ہونا چاہیے۔ غزل کی عام روایت میں عاشق کی حیثیت صید کی سی ہے۔ وہ انفعالیات کی جانب مائل ہے۔ محبوب کے ہاتھوں صید ہو جانا اس کے عشق کی معراج کہی جاسکتی ہے، مگر مومن ایسے عشق کے قائل نہیں جہاں عاشق بے چارہ صید زبوں محسوس ہوتا ہے۔ ان کے عشق میں عاشق صید بھی ہوتا ہے اور صیاد بھی بنتا ہے۔ وہ عشق کی ان منزلوں کا ذکر کرتے ہیں جہاں صید اور صیاد کا تصور ہی مٹ جاتا ہے:

ہیں ایر اس کے جو ہے اپنا ایر ہم نہ جانیں صید کیا صیاد کیا

مومن کے عشق میں صید و صیاد اور عاشق و معشوق کے مقام کی ایک دل چسپ وضاحت انشاء مومن میں موجود ہے آئیے ان کے تصور عشق کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اس اقتباس سے رجوع کرتے ہیں، جہاں مومن عاشق مزاج معشوق ہونے کا دعویٰ کرتا ہے:

”میں عاشق معشوق مزاج ہوں اور باوجود نیاز مندی کے بے احتیاج۔ اگر میرا مدعا بے نتیجہ ثابت ہو تو میں سرے سے اس مدعا ہی کو چھوڑ بیٹھتا ہوں اور اگر میری تمنا حاصل

نہیں ہوتی تو اس تمنائے سے دست بردار ہو جاتا ہوں۔ میں عاشق و فاشعار ہوں لیکن غیرت مند اور بندہ حق گزار ہوں لیکن خریدار پسند، میری بلبل ہر باغ میں نغمہ سرائی نہیں کرتی اور میری طوطی ہر شکر لب کے سامنے منقار نہیں کھولتی، میرا پروانہ ہر شمع رخسار کے گرد نہیں گھومتا اور میرا دیوانہ ہر پری جمال کا مجنوں نہیں ہوتا۔ طور کو جلانے والی آگ سے میں بے خود ہو کر گر جاتا ہوں تاکہ بال و پر کے جلنے کا عذاب نہ دیکھوں اور بلقیس کے حسن کی تلاش میں نکلتا ہوں تاکہ کام یابی کی منزل کو پہنچوں۔ میرا یوسف، زلیخا کا غلام نہیں ہوتا کہ وہ اس کو زندان بلا میں ڈال دے اور میرا فرہاد عشق شیریں کی تلخی نہیں سہتا کہ وہ (شیریں) اپنے لب شیریں پر ویز کے لیے وقف کر دے۔ میں حلقہ زنجیر ہوں جس کے پاؤں پر پڑا وہ النامیرا گرفتار (محبت کا) ہو گیا۔ میں رنگ حنا ہوں جس کے ہاتھ کو میں نے بوسہ دیا۔ اس نے دوسروں کے قتل پر تلوار کھینچی۔ میں پایہ منبر ہوں جس کے پاؤں پر سر رکھوں وہ اپنی جبین نیاز میرے قدموں سے گھسے اور میں خط پر کار ہوں اسی کے گرد پھروں جو میرے آغوش میں آئے۔“ ۸۹

مگر عملی طور پر سچائی یہ ہے کہ ان باتوں کے باوجود وہ غزل کے دیو مالائی عشق ہی کے تابع نظر آتا ہے، وہ کوچہ محبوب میں جانے پر مجبور ہے۔ وہ کوچہ رقیب میں بھی جانے پر مجبور ہے حتیٰ کہ سر کے بل جانے پر بھی۔ وہ وصل محبوب کا ہمیشہ طالب ہے۔ ہجر و فراق کی اذیت سمجھتا ہے، رقیب اور غیر کے اذیت ناک تصور میں مبتلا رہتا ہے۔ مومن کا محبوب، روایتی محبوب کی تمام صفات کا حامل ہے۔ بے وفا ہے، جفا پرور ہے، تند خو ہے، رقیب کے گھر جاتا ہے۔ عاشق کو جلا کر خوش ہوتا ہے اور اسے قتل کرنے پر تیار رہتا ہے۔

غزل کی ”تثلیث“ عاشق، معشوق اور رقیب پر مشتمل ہے۔ رقیب کا کردار معشوق کے حوالے سے پیدا ہوتا ہے۔ دراصل اس تثلیث میں ڈرامائیت کا عنصر رقیب کے تصور ہی سے جنم لیتا ہے چوں کہ مومن نے اپنی زندگی میں بہت سے عشق کیے اس لیے ان کو رقیب کا بھی بار ہا سامنا کرنا پڑا۔ مومن کی غزل میں رقیب سے وابستہ تصورات محض روایتی نہیں ہیں۔ ان میں مومن کا تجربہ موجود ہے:

شاید کہ دست غیر رہا رات شانہ کش
اس زلف تاب دادہ میں کچھ آج خم تھا

غیر کو سینہ کہے ہے وہ حیرت زدہ
تم نے کیا کچھ کس کو اپنی بات پر دکھلا دیا
صورت اغیار کو دیکھے ہے وہ حیرت زدہ
میرے رنگ رخ نے آئینہ مگر دکھلا دیا
سخت کم بختی ہوئی یہ بھی نصیبوں کا لکھا
غیر کو خط نامہ بر نے بے خبر دکھلا دیا۔

یہ زلف خم خم نہ ہو کیا تاب غیر ہے
ترے جنوں زدے کے سلاسل کو تھامنا

اس نقشِ پا کے جدے نے کیا کیا ذلیل میں کوچہ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

مٹے رقیب سے وہ جب سنا وصال ہوا دریغ جان مگنی ایسے بدگماں کے لیے

آئے وہ دستِ غیر میں دیے ہاتھ آس ٹوٹی شکستہ پائی کی

عدو کے وہم سے تکتا ہوں بزمِ غیر میں ہر سو نہیں ہے اور کچھ یوں آپ جو چاہیں گماں کیجیے
گلہ ہم کاٹ لیں گے آپ تیغِ رشک سے اپنا عدو کو قتل کیجیے پھر ہمارا امتحان لیجیے

میرے کوچے میں عدو مضطر و ناشاد رہا شبِ خدا جانے کہاں وہ ستم ایجاد رہا

لے شبِ وصلِ غیر بھی کاٹی تو مجھے آزمائے گا کب تک

ذکرِ اشکِ غیر میں رنگینیاں بوئے خوں آئی تری گفتار سے

غیر کے ہمراہ وہ آتا ہے میں حیران ہوں کس کے استقبال کو جی تن سے میرا جائے؟

مومن کے عشق کے بارے میں یہ بات سمجھ لینی چاہیے کہ ان کا عشق حقیقی، مابعد الطبیعیاتی یا فلسفیانہ نوعیت کا ہرگز نہیں ہے۔ ان کے عشق کی سطح کہیں بھی جسمانی عشق سے بڑھ کر حقیقی عشق کی طرف بلند ہوتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ یہ ایک انسان کا دوسرے انسان کے ساتھ عشق ہے۔ اور جنسی عشق کی لطافتوں کا حامل ہے۔ مومن کے دور میں شاید ہی کوئی دوسرا ایسا شاعر مل سکے جس کا عشق محض جنسی ہو۔ ان کے عہد کے تمام شعرا عشق حقیقی اور عشق مجازی کی دنیاؤں سے بار بار گزرنے کا تجربہ کرتے ہیں۔ عہدِ مومن کی تہذیبی اقدار تو عشق مجازی کی صورت کو عشق حقیقی میں دیکھنے کا تجربہ کرتی ہیں۔ شاعر جب تک دنیاوی عشق سے بلند ہو کر حقیقی عشق کی طرف نہیں بڑھتا اسے فکری طور پر محدود سمجھتے ہیں۔ مومن غیر مقلدِ مسلمان تھے اور شاید یہی ان کا نفسیاتی پس منظر تھا کہ انہوں نے زندگی کے بعد ادب میں بھی تقلید کا راستہ اختیار نہ کیا۔ ان کی شاعری ان کے نظریہ حیات سے فرار نہیں، اقرار کا نام ہے۔ زندگی کی جن اقدار و روایات پر ان کا یقین نہیں ہے وہ ان کو کسی طرح بھی اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ

نہیں بنے دیتے۔ زندگی کی لطافتوں اور طرب ناکوں سے ان کو عشق تھا اس لیے ان مضامین کے تجربے ان کی شاعری کے بنیادی عنصر قرار پاتے ہیں اور ان کا جنسی عشق زندگی کے اسی تجربے کا مظہر تھا۔ وہ اپنے اور محبوب کے درمیان وفا پرستی کو ضروری شرط قرار دیتے ہیں اور وفا پرستی کا یہ تصور ان کی عشقیہ اخلاقیات کو ارتقائی منزلت عطا کرتا ہے اور بقول ڈاکٹر خوند میری ”مومن“ کی شاعری میں وفا کا تصور اتنا موثر ہے کہ ان کی عشقیہ شاعری دنیا کی عشقیہ شاعری کا بہترین جزو بن گئی ہے۔“

عہد مومن کا شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو گا جو تصوف کے رنگ سے محروم ہو اور وحدت الوجود کے نظریات پر یقین نہ رکھتا ہو۔ اس دور کے شعرا کے ہاں تصوف کے ذکر اذکار کثرت سے ملتے ہیں۔ صوفیانہ خیالات کی حرارت سے ان کی شاعری میں باطنیت کے نقوش برابر روشن نظر آتے ہیں۔ جب کہ مومن باطنی دنیا کے ان تجربات سے خالی ہے۔ چوں کہ وہ اپنی ذات کی باطنی دنیا کے اندر نہ اتر سکے تھے اس لیے ان کی شاعری حیات و کائنات کی فکری بصیرت سے بھی محروم رہی۔ اس مسئلہ کا یہ پہلو قابل غور ہے کہ دلی میں صوفیانہ روایت کے غلبہ کے باوجود مومن کے ہاں صوفیانہ افکار کا کوئی اثر نہ ہو سکا۔ آخر کیوں؟

اس مسئلہ کی وضاحت کے لیے مومن کے عہد پر نظر دوڑائیے جہاں سید احمد بریلوی کی تحریک کا گہرا اثر تھا۔ شاہ اسماعیل کی رشد و ہدایت کے اثرات عام تھے۔ ان کا فلسفہ فکر تقلید کے سخت خلاف تھا۔ مومن آغاز ہی سے ان کے حلقہ اثر میں آچکے تھے اور انتہا پسندی کی حد تک اہل تقلید کے خلاف تھے۔ وہ اہل تقلید کو ”جوان“ کہنے سے بھی گریز نہ کرتے تھے۔“ ان ہی اثرات کے سبب وہ صوفیانہ عقائد سے دور رہے اور ان کی شاعری تصوف کے رنگ و آہنگ سے محروم ہو گئی اور وہ اس باطنی دنیا کی منزلوں سے نہ گزر سکے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ تقلید پسندی اور تصوف کو شدت سے رد کر دینے والا انسان اپنی زندگی کو دینی عقائد کے مطابق بسر کرنا مگر ہوا یہ کہ اس نے اپنی جوانی کا سارا زمانہ رند مشربی اور شاہد بازی میں گزار دیا۔ مذہبی طور پر تقلید کو رد کیا مگر اپنے دور کے امرا کی طرح عیش پسندوں کے مقلد بن گئے۔ سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل کی شان میں شعر کہنے والا مومن دلی کے کوچہ ہائے عشرت میں اہل نشاط کے ساتھ مصروف طرب رہا۔ جن دنوں سید احمد کے قافلہ جہاد کی تیاریاں ہو رہی تھیں مومن دلی کی محبوباؤں کے عشق میں سرگرم ہو رہے تھے اور ناؤ نوش کی محفلیں سجا رہے تھے اور یوں جہاد پر مثنوی لکھنے والا شخص عشق پیشہ بنا رہا۔ ۱۸۳۱ء میں جب بالا کوٹ سے سید احمد اور شاہ اسماعیل کی شہادت کی خبر پہنچی تو مومن اپنے چھٹے عشق کی ناکامی پر سوگ دار زندگی بسر کر رہے تھے۔ حیرت ہے کہ شاہ صاحب کی الم ناک شہادت پر وہ کوئی قطعہ تاریخ کہنے سے بھی قاصر رہے۔

مومن کی شاعری میں ہمیں واضح طور پر دو شعری اسلوب ملتے ہیں۔ معنی جلی اور معنی خفی کا اسلوب۔ معنی جلی کا اسلوب وہ ہے کہ جہاں شعر میں معنی کی سطح نہایت صاف و شفاف ہے۔ کسی ابہام یا کسی پیچیدگی کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ قاری نہایت آسانی سے معنی و مفہوم کی تہ میں اتر جاتا ہے۔ معنی خفی کا اسلوب وہ ہے کہ جہاں شعر میں ابہام ملتا ہے۔ درمیانی کڑیاں غائب ہیں، کوئی بات محذوف ہے، کوئی ربط غائب ہے یا کوئی سرا ٹوٹا ہوا ہے۔

معنی خفی کا چیتانی اسلوب جو مومن کو بہت مرغوب تھا اور اس کی بدولت ان کو اپنے معاصرین میں تفخر و فردیت کا درجہ بھی حاصل تھا شمالی ہند کی شعری دنیا میں ایک پیچیدہ مسئلہ سمجھا جاتا تھا۔

معلوم یہ ہوتا ہے کہ شاید غالب اور ذوق کے مقابلے میں وہ کسی ایسے اسلوب کے لیے متجسس تھے جو ان کے فن کو منفرد کر سکے۔ ذوق جیسے دیو قامت شاعر کے سامنے کوئی فن پارہ اسی وقت ٹھہر سکتا تھا جب اس میں توجہ کا مرکز بننے کے پورے پورے امکانات موجود ہوں۔ دلی کے زبان پرست معاشرے میں جہاں محاورے کا سکہ چل رہا تھا وہاں مومن کا چیتانی اسلوب سامعین اور قارئین کے لیے کشش اور استعجاب کا موجب بن جاتا ہوگا۔ ذرا سوچے کہ دلی کے مشاعروں میں جب مومن کا کوئی چیتانی شعر پڑھا جاتا ہوگا تو وہاں حاضرین کی تمام توجہ اس شعر پر مرکوز ہو جاتی ہوگی۔ شعر کے چرچے دنوں تک رہتے ہوں گے اور لوگ شعر کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف نظر آتے ہوں گے۔

مومن کے چیتانی اسلوب کو پیدا کرنے میں ان کی نزکیت کا ہاتھ بھی محسوس ہوتا ہے۔ چیتانی اسلوب ان کے فطری جوہر کا حصہ تھا۔ ان دیکھی چیزوں کو جاننا اور نامعلوم کی جستجو کرتے رہنا ان کے مزاج کا خاصہ تھا۔ ان کی فطرت کے اس جوہر کا اظہار شعری معنات کی صورت میں بھی ہوا۔

کائنات اور انسان مومن کو ایک بھید کی صورت میں نظر آتے تھے۔ دنیا اور اس کے مظاہر کے پیچھے بھی ان کو ایک بھید محسوس ہوتا تھا اور وہ عمر بھر ان بھیدوں کو جاننے کے لیے محو جستجو رہے۔ علم نجوم اور رمل وغیرہ سے گہری دل چسپی اور ان پر قدرت رکھنے کا فن بھی اس تجسس کی پیداوار تھا۔ وہ شخص جو انسان اور دنیا کے اسرار جاننے کے لیے بے تاب رہتا تھا اور اپنی مقدور بھر سعی سے ان اسرار سے پردہ اٹھانے میں کوشاں رہتا تھا اس نے اپنے فن کی دنیا کو اسراریت سے آشنا کیا۔ اس کی شاعری عمر بھر معنی کی خفی سطحوں کا اظہار کرتی رہی اور وہ قاری کو ان اسرار و رموز کی تمہیں کھولنے کے لیے دعوت دیتا رہا۔

وہ نقاد پال والیری (Paul Vallery) تھا جس نے یہ کہا تھا کہ شاعری لفظوں کا کھیل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لفظ پر قدرت رکھنے والا شاعر اسے ایک طلسمی کیفیت سے آشنا کر دیتا ہے۔ مگر یہ بات اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب لفظ کے اندر خیال اور فکر کی دنیا کی آباد کی جائیں اور قاری اس دنیا کے اندر داخل ہو کر ایک نئی معنوی وسعت اور خیال افروزی کا تجربہ کر سکے۔ متحیلہ کے اندر جس قدر ضوفشانی ہوگی لفظ اسی طاقت سے روشن ہوگا اور دیکھنے والے کو لفظ پر بہت سی معنوی پرتوں کا سایہ محسوس ہو سکے گا۔ یہ صورت دیگر اگر شاعری میں لفظوں کے کھیل کا مقصد معنوی پلٹوں کا اظہار ہو اور محض فریب نظر سے معنوی تبدیلی ظاہر کرنا مقصود ہو تو پھر لفظ معمولی اور سرسری معنویت سے بلند نہ ہو سکے گا۔ ایسا شعر چھوٹے تجربہ کا حامل ہو گا یہ ایک ایسا تجربہ ہو گا جو لفظوں کے کرتب دکھانے کے لیے کیا گیا ہو۔ کلام مومن میں اشعار کا ایک ایسا حصہ موجود ہے جو لفظ محاورے اور روزمرہ کے کھیل پر مشتمل ہے۔ اس کو زیادہ سے زیادہ خیالات منظوم کہہ سکتے ہیں۔ ایسی شاعری ذوق کے ہاں بھی کثرت سے موجود ہے مگر اس میدان میں مومن کا لفظی کھیل زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ نازک خیالی کے عمل میں لفظوں سے کھیلتے

ہوئے وہ عجب عجب خیالات کی دنیا سے گزرنے لگتے ہیں۔ لفظ ان کے لیے ایک مہرہ بن جاتا ہے جسے شاعری کی بساط پر وہ اپنے منصوبہ کے مطابق سجادیتے ہیں۔ ایک ماہر شاطر کی طرح وہ شعر میں لفظ کی چال پر کڑی نظر رکھتے ہیں۔ لفظ کی حرکت ان کی شاطرانہ طبیعت کے مطابق دھوکہ دینے کی کوشش کرتی ہے۔ قاری سمجھتا ہے کہ اس نے شعر کے مفہوم کو سمجھ کر شاعر کو مات دے دی ہے مگر بعد ازاں ذرا سی وقت نظر اسے فوراً کہہ دیتی ہے کہ شاطر مومن اسے مات دے گیا ہے۔ خارج میں معنی کی ایک اور سطح بھی موجود ہے اور یہ ساری چالیں اس کی شاطرانہ مہارت لفظی ہی سے ممکن ہو سکتی تھیں۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ہم مومن کی بساط شعر پر بیٹھے غور و فکر کر رہے ہوتے ہیں مگر نہیں سمجھ پاتے کہ مومن کیا چاہتا ہے۔ شعری چال کے مطابق اس نے ایک آدھ درمیانی رابطہ کو غائب کر دیا ہوتا ہے۔ جوں ہی ہم کڑی سے کڑی ملاتے ہیں شعر کی تفہیم مکمل ہو جاتی ہے۔ مومن اپنے اس اسلوب کے باعث کبھی بھی عوام کا شاعر نہ ہو سکا اور ناخن شناسوں نے اسی وجہ سے اس کے دیوان کو مہمل قرار دینے سے بھی گریز نہ کیا۔ اردو ادب کے نقادوں پر مومن کا یہ شعری رویہ گراں گزر تا رہا ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق کا کہنا ہے کہ بیشتر قارئین کے لیے مومن کی شاعری کا ایک بڑا حصہ کسی چیتان کی طرح سے ہے اور اس معنہ کو حل کرنے کے لیے ہمارے پاس کوئی کلید موجود نہیں ہے۔^{۹۲} دور حاضر کے نقاد اور محقق رشید حسن خان نے اس شعری رویہ کو پیرایہ اظہار کی پیچیدگی کہا ہے اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے اسے شعری ابلاغ میں اخفا کا نام دیا ہے۔ رشید حسن خان نے مومن کی پیچیدگی طبع پر کڑی تنقید کی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ مومن کے پیرایہ اظہار کی پیچیدگی فکری تہہ داری سے خالی ہے اور اس پیرایہ پر ناسخ کی معنی آفرینی کا گہرا اثر ہے۔ رشید حسن خان کے نزدیک مومن کی ساری پیچیدہ بیانی محض لفظی ہے اور وہ صرف انداز بیان کی مرہون منت ہے۔ مومن کے پیچیدہ سے پیچیدہ شعر کی شرح کرنے بیٹھے اور اس الجھاوے کو سلجھائیے تو معلوم ہو گا کہ بات کچھ بھی نہ تھی یعنی اصل خیال میں کوئی گہرائی نہیں تھی۔ سطحی سی اور معمولی سی بات تھی۔ مومن کی پیچیدہ بیانی کے پیچھے کوئی فکری پہلو نہیں ملتا۔^{۹۳} اس مسئلہ میں وہ اس حد تک آگے بڑھ جاتے ہیں کہ مومن کے کلام کی بہت بڑی مقدار کو بازیچہ اطفال قرار دیتے ہیں۔^{۹۴} اس بیان کے آخری حصے کو زور بیان یا مبالغے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ کلام مومن میں بہت بڑی تعداد ایسے اشعار کی نہیں ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے مومن کے اسلوب میں معنوی نارسائی کی دقتوں کو اخفا با عمل محذوف سے تعبیر کیا ہے۔ جس کی کئی صورتیں ان کے ہاں موجود ہیں مثلاً وہ بات کو چھپا کر ظاہر کرتے ہیں۔ کبھی حذف سے، کبھی بیچ سے، کبھی نقیض سے، کبھی متضاد حقیقتوں کو بیان کر کے، کبھی اشاروں اور رمزوں میں، کبھی کنائے کے استعمال سے، غرض مضمون ادا کرنے کا طریقہ براہ راست نہیں اس میں کچھ نہ کچھ پیچا پیچ ضرور ہوتی ہے۔ ایک عام صورت یہ ہے کہ مضمون کی کچھ کڑیاں محذوف ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس عمل کو مومن کی خاص تکنیک قرار دیتے ہیں اور یہ تکنیک ان کی غزل میں بہت لطف پیدا کرتی ہے۔^{۹۵}

مومن کی اس معروف تکنیک کو سمجھنے کی بہتر ترکیب یہ ہے کہ ایسے تمام اشعار کو ہم ایک واقعہ کہانی یا قصہ کی نہایت مختصر سی شکل سمجھیں۔ پیچیدگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب قصہ کا ربط ٹوٹا ہوا، نامکمل یا تشنہ نظر آتا ہے اور

یہ اس لیے ہے کہ قصہ کی کوئی درمیانی کڑی غائب ملتی ہے۔ اگر ہم تخیل کی مدد اور غزل کی تہذیبی روایت کے حوالے سے کسی غائب کڑی یا حذف شدہ حصے کو مربوط کر سکیں تو شعر واضح ہو سکتا ہے۔ ہمیں شعر کے سیاق و سباق پر گہری نظر رکھ کر اس کو از سر نو ترتیب دینا ہو گا۔ اس تکنیک کے مطابق سب کچھ مومن ہی نہیں کہتا وہ قاری کے لیے بھی کچھ حصہ چھوڑ دیتا ہے۔ ایسے اشعار میں شاعر اور قاری کے مشترکہ اشتراک ہی سے معنی کی تشکیل ہو سکے گی۔ مومن وہ شاعر ہے کہ جس نے معنی کی دریافت میں قاری کو بھی اپنے ساتھ شریک سفر کر لیا ہے۔ مومن کی شاعری قاری اور شاعر کے مشترکہ اشتراک عمل کا نام ہے۔ قاری کی شرکت کے بغیر یہ شاعری تشنہ اور مبہم نظر آئے گی لہذا مومن کے ہاں جب تک قاری عملی طور پر معنوی دریافت میں شریک نہ ہو گا معنی شعر کا مسئلہ رہے گا اور قاری کی شرکت اس مسئلہ کا حل بن سکے گی۔

سوال یہ ہے کہ مومن کی شاعری میں یہ تکنیک کیا کسی شعوری عمل کا نتیجہ ہے؟ یا لاشعوری طور پر اس تکنیک کا استعمال ان کی شاعری میں ہوتا رہا ہے؟ اور اس کا مقصد کیا تھا؟ معلوم ہوتا ہے کہ شاید یہ تکنیک مومن نے اپنے ادبی ماحول کو چونکا دینے کے لیے استعمال کی ہو گی۔ ممکن ہے غالب کی شاعری کی معنوی اور فکری پیچیدگی کے مقابلہ میں انہوں نے داؤ خن حاصل کرنے کے لیے اس تکنیک کو ذریعہ بنایا ہو۔ مومن کی شخصیت میں تحریر پیدا کرنے کا ایک احساس ضرور موجود تھا۔ تخلیقی طور پر اس کا اظہار شاعری میں معنوی بُعد پیدا کرنے سے ہوا ہے اور اس بعد سے تحریر کی کیفیت پیدا کرنے کا کام لیا گیا۔ اس تخلیقی عمل کی آخری پیچیدہ شکل ان کے شعری معنات میں ظاہر ہوئی جو ان کی کلیات کے آخر میں موجود ہیں۔ یہ تکنیک قاری کو فی الفور چونکا دینے کا کام کرتی ہے۔ وقتی طور پر وہ اپنے ذہن کو گردش میں لاتا ہے اور اگر اس کی شعری تربیت کسی نہ کسی حد تک ہو چکی ہو تو وہ اس تکنیک سے معنی برآمد کر کے ضرور محفوظ ہو گا۔ اس میں فکری معنی یقیناً نہیں ہیں لیکن عشقیہ وارداتوں کے نہایت خوب صورت تجربے بار بار ہمارا دامن پکڑ لیتے ہیں۔ اگرچہ ہم فکری بالیدگی حاصل نہیں کرتے لیکن ہمارے احساسات اور جذبات کی بالیدگی ضرور ہو جاتی ہے ایسے تجربوں میں مومن کا زرخیز تخیل نادر خیالات برآمد کرتا ہے اور ہم ان خیالات کو دیکھ کر یہ سوچنے لگتے ہیں کہ اس بات کو ہم نے کبھی بھی اس طرح نہیں سوچا تھا۔ فکر و افکار کی کمی کو ہم محسوس نہیں کرتے کیوں کہ ہم پہلے سے ہی جانتے ہیں کہ ہمارا ہم سفر ایک خالص رومانوی شاعر ہے جو جادہ عشق پر ہی چلتا ہے۔ اس طرح سے ہم مومن کے اس اسلوب شعر سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اسی دائرہ کار میں اس کی شاعری کا جائزہ لینا چاہئے۔

مومن نازک خیالی کے لیے مشہور ہے مگر اس کی نازک خیالی تاحخ کی نازک خیالی نہیں ہے جہاں شعر اپنی عام سطح سے بلند ہو کر ادہام کی گہری دھند میں دھندلا جاتا ہے یا بے حد نمانوس تمثالوں کی ایک بے جان دنیا تخلیق کرتا ہے۔ ایسی تمثالیں تخیل کے ممکنہ حقائق سے بعید ہوتی ہیں۔ زندگی کی تمام حقیقتیں ان تمثالوں میں سرد بے رس اور موہوم دکھائی دیتی ہیں۔ مومن اپنی نازک خیالی کی تجربہ کاری میں اس سے بہت مختلف شاعر ہیں۔ نازک خیالی مومن کی غزل کے ابلاغ کا امتحان لیتی ہے۔ قاری فوری طور پر تخیل میں تیرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اسے کچھ دیر

ذہن پر زور دینے کی ضرورت ہوتی ہے وہ لفظ کے در و بست کو غور سے دیکھتا ہے۔ اندر باہر جھانکتا ہے اور کچھ دیر میں لفظ کے طلسمی بھید کو پالیتا ہے۔

غالب کے دور اول کی شاعری کی طرح مومن کی شاعری کا وہ حصہ جو اشکال پسندی کے چیتانی اسلوب کا نمائندہ ہے اپنی قدر و قیمت اپنے ہی زمانے میں کھو بیٹھا تھا۔ برصغیر کا ذہن جس شاعری کا گردیدہ رہا ہے وہ جذبہ و خیال اور فکر کی شاعری ہے۔ چنانچہ گردشِ زمانہ کے بعد مومن کی شاعری کا وہی حصہ باقی رہ سکا ہے جو جذبے، احساس اور خیال سے آباد ہے۔ یہ صورت دیگر مومن کا چیتانی اسلوب غیر آباد اور بنجر دکھائی دیتا ہے۔

مومن کی غزل کو جس تخلیقی قوت نے ادبی تاریخ میں تحفظ فراہم کیا ہے وہ ان کی غزل کا کلاسیکی کمال ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ان کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال ہوا ہے۔ اس مقام پر وہ عشق، جذبے، احساس اور تخیل کی ارتقائی سطح پر نظر آتے ہیں۔ یہاں سارے تجربے مل کر ایک ایسی معنوی وحدت کو تشکیل دینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جہاں شاعر کی تخلیقی توانائی نقطہ کمال تک جا پہنچتی ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جہاں ان کا چیتانی اسلوب دب جاتا ہے اور ابلانِ غ کا عمل تیز اور روشن ہو جاتا ہے۔ اس شاعری میں نہ شعری اشکال ہیں نہ چیتان ہیں۔ یہاں محض انسانی جذبوں کی زبان بولتی ہے۔ تمثالیں حرکت کرتی ہیں۔ احساسات میں تہوج پیدا ہوتا ہے۔ یادوں کے پیکر گردش کرتے ہیں، رنگ اور خوشبو کی لہریں اٹھتی ہیں۔ منظر تیزی سے بدلتے اور روشن رہتے ہیں۔ ہم بہت سی آشنا نیاؤں کو نئے نئے جذباتی منظروں میں دیکھتے چلے جاتے ہیں اور اس ساری شعری فضا پر ایک کلاسیکی جمالیات کا سایا دکھائی دیتا ہے:

آنکھوں سے حیا نپکے ہے انداز تو دیکھو ہے بواہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دپک شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

بادِ بہار میں ہے کچھ اور عطر ریزی تم آج کل میں شاید سوئے چمن گئے ہو
ہے کچھ تو بات مومن جو چھا گئی خموشی کس بت کو دے دیاول کیوں بت سے بن گئے ہو

صبحِ عشرت ہے وہ نہ شامِ وصال ہائے کیا ہو گیا زمانے کو

فلکِ رنگ پہ مستی میں بہتے ہیں ہم بھی دکھائیں گے انہیں وقتِ خمار آئینہ

اللہ رہے ہم رہی بت و بت خانہ چھوڑ کر مومن چلا ہے کعبہ کو اک پار سا کے ساتھ

نازک اندازِ جدھر دیدہ جانناں ہوں گے نیم بسل کئی ہوں گے کئی بے جاں ہوں گے

میر دشت اثر نہ ہو جائے کہیں صحرا میں گھر نہ ہو جائے
دیکھ مت دیکھو کہ آئینہ عشق تمہیں دیکھ کر نہ ہو جائے
میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

قابل توجہ بات یہ بھی ہے کہ اشکال پسندی اور چیتانی اسلوب کی دقتوں کے باوجود مومن کے کلام میں بے شمار شعر ایسے ملتے ہیں جو سہل ممتنع کا درجہ رکھتے ہیں اور اردو ادب کی تاریخ کے حافظہ میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو گئے ہیں:

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

الجھا ہے پاؤں یار کا زلف دراز میں لو آپ اپنے دام میں صیاد آگیا

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا مری طرف بھی غمزہ غماز دیکھنا

میں بھی کچھ خوش نہ تھا وفا کر کے تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

شب غم کا بیان کیا کیجیے ہے بڑی بات اور چھوٹا منہ

مومن کی رند مشربی اور شاہد بازی کو دلی کے قدامت پسند نقاد اور تذکرہ نگار مخرب اخلاق بھی قرار دیتے تھے۔ حالاں کہ دلی پر تہذیبی دباؤ کے سبب مومن کی شاعری میں کھل کھیلنے والی اس روایت کا ظہور نہ ہو سکا تھا جسے جرأت نے شروع کیا تھا۔ عاشق، معشوق اور رقیب و اغیار کی جو معنوی مثلث مومن نے وضع کی تھی ان کی غزل اسی مثلث کے گرد گردش کرتی ہے۔ اس گردش میں معاملات حسن و عشق کے بیانات میں کہیں کہیں جنس انگیزی کا ہلکا سا رنگ جھلکتا ہے جو ہمارے جذبے اور احساس کو لطف فراہم کرتا ہے۔ یہ خاص مزاج مومن کی عشقیہ اخلاقیات کی تخلیق ہے۔ یہی عشقیہ اخلاق مومن کے بعد جب دلی میں داغ کی شاعری کی شکل اختیار کرتا ہے تو اس میں جنسی حساسیت کے طرب خیز رنگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ مومن تو اپنی زندگی میں پردہ نشین محبوب کو یہ مشورہ دیتے رہے:

پردے کی کچھ حد بھی ہے پردہ نشین کھل کے مل بس منہ چھپانا چھوڑ دے

بالا خرد آغ تک پہنچ کر مومن کا ”پردہ نشین“ محبوب بے پردہ ہو جاتا ہے۔ اب وہ ”پریشاں باندھ کر جوڑا دوپٹہ باندھ کر الٹا“ عاشق کی بزم سے برآمد ہوتا ہے۔ مومن کے عشقیہ رنگ کی نئی شکل داغ کے ہاں ابھرتی ہے۔ مومن محبوب سے حاصل ہونے والے لطف و جور کا بیان کرتا ہے۔ دل پر گزرنے والی واردات سناتا ہے۔ اس کے ہاں دلی کے دیگر شعر کی طرح محبوب کی تصویر اور اس سے بننے والی حسایت کا خانہ خالی ہے۔ محبوب کے حسن سے دل میں پیدا ہونے والی کیفیات تو ہیں ان میں ترفع کا احساس بھی ہے مگر تصویر کاری سے بدن کے نقشے کی حسایت پیدا نہیں ہوتی۔ داغ وہ شاعر ہے جس نے دبستان دلی میں محبوب کی تمثال میں جنسی حسایت سے رنگ بھرا ہے۔ چنانچہ داغ کا محبوب ”چنپنسی رنگ“ اور گدرائے ہوئے بدن کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ مومن کی دلی دلی جنسی حسایت داغ کے ہاں پر شور اور شوخ ہو جاتی ہے۔

اردو ادب کے نقاد مومن کو رنگِ جرأت کا پیرو بھی قرار دیتے ہیں (مومن کی عشقیہ شاعری کے تجربات کو وہ معاملہ بندی کا نام دینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ جب کہ دونوں کے درمیان مشابہت و شناخت کی کوئی ٹھوس بنیاد موجود نہیں ہے) حقیقت تو یہ ہے کہ مومن و جرأت دو تجربوں ہی کا نام نہیں دو تہذیبی رویوں کے بھی نام ہیں۔ جرأت کی معاملہ بندی اور عشقیہ شاعری عدم بصارت کی وجہ سے تعلقات پرستی (Feticism) کے بڑھتے ہوئے اثرات کی پیداوار ہے۔ وہ اکثر و بیشتر محبوب کے اعضائے جسمانی کے تصور سے متحرک ہوتا ہے۔ اندھے پن کے باعث پیدا ہونے والی حیات سے وہ جنسی جذبہ ابھارنے کے لیے جسمانی اعضا کی کچھاوٹ، ابھار اور نمائش کو بروئے کار لاتا ہے۔ وہ شعوری سطح پر اعضائے جسمانی کی کشش کو تیز کرتا ہے۔ اسی سبب سے دلی کی تہذیبی اخلاقیات کے شاعر مصطفیٰ خان شیفہ نے اس کی شاعری کو اوباشوں کی شاعری قرار دے دیا تھا۔^{۱۹} مومن نے اگر کوئی تذکرہ لکھا ہوتا تو ان کی رائے شاید شیفہ سے مختلف نہ ہوتی۔ مومن کا مشہور شعر

ع وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

کو رنگِ جرأت کا اثر قرار دینا یوں ہے کہ جیسے دو مختلف تہذیبی رویوں کو آنکھ بند کر کے ایک جیسا سمجھ لیا جائے۔ مومن کے ساتھ اس سے بڑی نا انصافی نہیں ہو سکتی کہ اس کی عشقیہ شاعری کو جرأت کی سراپاگر شاعری کے تیز جنسی رنگ سے ملادیا جائے۔

مومن کی کلیات کے سرمائے میں گیارہ مثنویاں شامل ہیں۔ ان میں مثنوی مضمون جہاد کے علاوہ تمام دیگر مثنویات کا تعلق ان کی حیاتِ معاشقہ سے ہے۔ ان مثنویوں کا ڈھانچہ ”سحر البیان“ یا ”گلزار نسیم“ جیسا نہیں ہے۔ مومن کی یہ مثنویاں تو ان کی محبتوں کی سرگزشت سے عبارت ہیں۔ مومن اردو کے واحد شاعر ہیں کہ جن کی حیاتِ معاشقہ کے واقعات سچائی کے ساتھ مثنویوں کی صورت میں موجود ہیں۔ ان میں کوئی چیز نہیں چھپائی گئی ہے۔ وہ اپنی کم زوریوں اور نادانیوں پر پردہ بھی نہیں ڈالتے۔ ہر واقعہ کی جزئیات کو کھل کر بیان کرتے ہیں۔ ایک اعتبار سے مومن کی مثنویات ان کے عشقیہ اعتراف نامے ہیں۔ مومن ان باتوں کو بتانے سے بھی گریز نہیں کرتے ہیں جو معاشرے کی مروجہ اخلاقیات میں منہیات کا درجہ رکھتی تھیں۔ اس لیے ان مثنویوں کی اخلاقی حیثیت کو بھی چیلنج کیا

جاتا رہا ہے کہ اخلاق عامہ کو یہ مثنویاں مجروح کرتی رہی ہیں۔ چنانچہ مثنوی کے نقاد یہ کہتے رہے ہیں کہ مثنویات مومن سے معاشرے کا اخلاقی وجود متاثر ہوتا رہا ہے۔ مومن کی مثنویوں کو فحش یا مخرب اخلاق نہیں کہا جاسکتا ہے۔ دراصل مومن نے عشقیہ واقعات میں کیفیات محبت کو جس تفصیل اور جذبے سے بیان کیا ہے ہمارا پرانا معاشرہ اس کھلے اعتراف عشق سے مانوس نہیں تھا۔ یہ کھلا اعتراف عشق ہی پرانے معاشرے کے نزدیک مخرب اخلاق سمجھا گیا تھا۔

مومن کی ابتدائی مثنویوں میں عنفوان شباب میں پیدا ہونے والے عشقیہ جذبات و احساسات کی ترجمانی بہت خوب کی گئی ہے۔ ہجر و فراق میں گزرنے والی شدتوں، گریہ زاری اور جنون کی کیفیات کو مومن نے فن کاری سے بیان کیا ہے۔

اردو شاعری کی روایت کے بہ موجب عشق و محبت میں بھی طبقاتی تقسیم پائی جاتی ہے۔ حالاں کہ محبت تو وہ جذبہ ہے جو ہر قسم کی طبقاتی تقسیم سے انکار کرتا ہے اور اس دنیا میں آغاز محبت سے ہی عشاق کے درمیان تمام سماجی سرحدیں گر جاتی ہیں اور اس کے بعد صرف عشق ہی عشق باقی رہ جاتا ہے۔ چوں کہ اردو شاعری کی نشوونما جاگیرداری دور کی طبقاتی روایات میں ہوئی اس لیے اس شاعری کے تہذیبی تقاضے سماج کے طبقاتی درجات کے مطابق عشق کرنے کا تقاضا کرتے ہیں۔ اور اگر ان تقاضوں کو پورا نہ کیا جائے تو محبت کرنے کا حق نہیں مل سکتا ہے۔ جاگیرداری دور کی اس روایت کے اثرات ہماری تنقید میں ابھی تک دیکھے جاسکتے ہیں مگر بیسویں صدی کے نصف اول تک ان اثرات کا اور بھی زیادہ گہرا اثر موجود تھا۔ اس روایت ہی کے زیر اثر نیاز فتح پوری نے ۱۹۲۸ء میں مومن کے محبوب پر محاکمہ صادر کرتے ہوئے یہ کہا تھا:

”اگر ہم مومن کے معشوق کا کیریکٹران کے کلام سے متعین کریں تو کہہ سکتے ہیں

کہ بازاری جنس سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔“ ۹۷

مومن کے ہم در و اور مداح نقاد اثر لکھنوی کی بھی یہی رائے ہے اور سچ تو یہ ہے کہ انیسویں اور بیسویں صدی کے مطالعہ مومن میں اسی قسم کی آرا کی بازگشت بالعموم سنائی دیتی ہے۔ اردو شاعری کی تہذیبی روایت کے جبر سے غریب مومن کا محبوب نقادوں کا تختہ مشق رہا ہے۔ مومن کے محبوب کو کیسا ہونا چاہیے تھا اس کا فیصلہ تو مومن کے قلب و نظر کے عشقیہ معیارات نے کرنا تھا اور عشق کبھی بھی طبقاتی فیصلوں کا محتاج نہیں ہوتا۔ مومن خود کو غیر مقلد سمجھتے تھے شاید یہ ان کا غیر تھلیدی رویہ تھا کہ انہوں نے عشق کے طبقاتی تصور کو قبول نہ کیا اور جہاں چاہا اور جس سے چاہا عشق کا سلسلہ شروع کیا۔

دلی کے شاعر حسن کے اچھے مصور نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا صحیح ہو گا کہ وہ حسن کے مصور ہی نہیں ہیں۔ دلی کی شعری روایت سے تعلق رکھنے والا شاعر میر حسن لکھنوی میں جا کر ہی اچھا تصویر کار بن سکا۔ وہاں کی زندگی کے تیز اور توانا مناظروں نے اس کی بصارت کو زرخیز کر دیا تھا اور نتیجہ کے طور پر مثنوی میر حسن مناظر کی جلوہ گاہ بن گئی تھی۔ دلی کے شاعر حسن کے مرقعے نہ بنا سکے۔ محض اشاروں، کنایوں، رموز اور اشاروں سے کام چلاتے رہے۔ ان کی تہذیبی

روایت جسمانی اعضا کی نمائش سے مانع رہی۔ درحقیقت اس مسئلے میں وہ اپنی جہلوں کو ہمیشہ دباتے رہے۔ دلی کا شاعر محبوب کی زلف، آنکھ اور ہونٹ کے نظارے تک ہی محدود رہتا ہے۔ وہ سراپا کا شاعر نہیں ہے وہ تو حسن کے تاثرات کا شاعر ہے وہ حسن کی کیفیات کا شاعر ہے اور ان وارداتوں کا شاعر ہے جو وصل میں حاصل ہو سکتی ہیں۔ مومن جیسا رند مشرب شاعر بھی تہذیبی دائرے سے باہر قدم نہ رکھ سکا۔ اس کی غزل بھی محبوب کے سراپا سے محروم رہی۔ اس کی شاعری میں محبوب کی پوری تصویر نہیں دیکھی جاسکتی۔ وہ شاعر جو حسینوں کی محبتوں کے لیے بدنام تھا وہ بھی روایت کے ہاتھ سے شکست کھا گیا۔ مومن کی شاعری میں محبوب کے سراپا کا ایک نامکمل اور تشنہ ساقشہ بنتا ہے۔ کہیں ہم زلف کا نظارہ کرتے ہیں اور کہیں آنکھ کا۔ کہیں محض تاثرات حسن کا کہیں پہ ہم کچھ جھلکیاں ہی دیکھ پاتے ہیں اور تشنگی کا ایک احساس باقی رہ جاتا ہے:

الجھا ہے پاؤں یار کا زلف دراز میں لو آپ اپنے دام میں صیاد آگیا

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو ہے بواہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو

دیکھئے خاک میں ملاتی ہے نگہ چشم سرمہ سا کب تک

اس دہن کو غنچہ بگل کیا کہوں ڈر لگے ہے مسکرانا چھوڑ دے

مومن انیسویں صدی کے شعرا میں اس اعتبار سے یکتا ہے کہ اس نے کسی بادشاہ کی مدح میں قصیدہ نہیں لکھا۔ حالاں کہ اس دور کا کون سا شاعر تھا کہ جس نے قصیدہ گوئی کا مظاہرہ نہ کیا تھا۔ قصیدہ اس دور میں شاعر کی قادر الکلامی کی دلیل سمجھا جاتا تھا۔ شاعر کے مقام و مرتبہ کی بلندی کا تعین کرنے میں قصیدہ بہت اہمیت رکھتا تھا۔ یہ مومن کی روایت تشنگی ہی کا حصہ تھا کہ اس نے قصیدہ نگاری کو ترک کر دیا۔ جس طرح اس نے غزل میں فکر و تصوف کو خارج کیے رکھا تھا اسی طرح سے قصیدہ کو بھی اپنی شعری کائنات سے باہر ہی رکھا۔ قصیدہ شعرا کی قادر الکلامی اور فصاحت و بلاغت کا ثبوت تو ضرور تھا مگر اس سے بھی زیادہ یہ ان کی معاشی مشکلات کی پیداوار بھی تھا۔ اپنے خاندان کے شکم کو پُر رکھنے کے لیے شعرا جھوٹی اور مفروضاتی مدح سرائی کے لیے مجبور تھے۔ مومن نے معاشی مسائل اور شدید تنگ دستی کے باوجود اس صنف کا سہارا نہ لیا۔ ان کے فارسی مکتوب معاشی تنگ دستی کا بار بار ذکر کرتے ہیں۔ سب کچھ اس نے اپنی جان پر سہا، قصیدہ کی طرف نہیں آیا۔

کیا مومن نے قصیدہ اس لیے نہیں کہا کہ وہ اپنے دور کی بادشاہت کو محض علامتی بادشاہت سمجھتا تھا؟ اسے معلوم تھا کہ بادشاہت کا ادارہ مدتوں پہلے ختم ہو چکا تھا لہذا ایسے دور میں بادشاہ کی مدح کرنا اپنے آپ کو صریحاً دھوکہ دینے کے مترادف تھا۔ یہ دھوکہ بہ یک وقت مدح خواں اور مدوح دونوں کے لیے تھا اور اس لیے مومن اپنی

ذات اور ممدوح کی شخصیت کو مدح کے سراب اور فریب سے دور رکھنا چاہتا تھا۔ ممکن ہے اس میں مومن کی ذاتی انانیت اور مزاج کی نزکیت کو بھی دخل حاصل ہو۔ وہ شخص جس نے ضرورت کے باوجود دلی کالج کی پروفیسری کو رد کر دیا تھا یقیناً انا کو اونچا رکھنے کی طرف مائل تھا۔ اسی انا پرستی کے باعث وہ اپنی تخلیقی ذات میں غرق رہا اور یہی انانیت تھی جس نے اسے دلی کی مقبول شعری روایت کی پیروی سے باز رکھا۔ اس کی خود پسندی (Egoism) اپنی ذات کے حصار میں سرور رہی۔ اس کی انا پرست ذات کسی ممدوح کی شخصیت کی مدح سرائی تخلیقی سطح پر کبھی نہیں سکتی تھی۔ اگرچہ اس کے فارسی خطوط میں حکیم احسن اللہ خان کی بہت مدح و ستائش موجود ہے^{۹۹} مگر یہ مدح ستائش اس عہد کی انشا پردازی اور تہذیبی آداب کا ایک حصہ تھی۔ اس کی ادائیگی تہذیبی فرض کی ادائیگی تھی اس میں مومن کی تخلیقی شخصیت کا دخل نہ تھا۔ یہ بات ان کی شاعری یعنی تخلیقی عمل کی دنیا میں نظر نہیں آتی۔

مومن اپنے عہد کا خالص رومانوی شاعر تھا۔ اس نے اردو شاعری میں تصوف اور فکر و فلسفہ کے روایتی رنگ کو قبول نہ کیا تھا بلکہ عشقیہ شاعری ہی کو اپنے فن کی بنیاد قرار دیا تھا۔ وہ ذوق کے رنگِ سخن کی مقبول عام روشوں کو مسلسل رد کرتا رہا۔ اس کا پورا شعری کردار ذوق کی ”پنچائی شاعری“ کی نفی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ذوق کی طرح مقبولیت کا سکھ نہ جھاسکا۔ مومن پنچایت سے ہٹ کر ادبی خواص کا شاعر تھا۔ وہ اس طبقے کا شاعر تھا جو ذوق شعری سے بہرہ مند تھا اور شعری رموز سے آشنا تھا۔ وہ اپنے عہد کے اکابرین ادب میں تھا۔ اس کا انحصار اپنے عہد کے اس ادبی گروہ پر تھا جو شعر فہم بھی تھا اور شعر ساز بھی۔ اس کے ارد گرد شاگردوں کے گروہ بھی موجود نہ تھے (جیسا کہ ذوق کے شاگرد گروہ در گردہ اس کے گرد مشاعرے میں موجود رہتے تھے) البتہ مومن کو ایسے اصحاب شعر کا قرب حاصل تھا جو شاعری کی ندرت و جدت شعر کی جلا بخشی اور معنوی صداقت پر یقین رکھتے تھے۔

۱۸۵۲ء میں مومن اپنے گھر کی چھت پر مرمت کے کام کو دیکھتے ہوئے اچانک دیوار سے نیچے آگرے۔ ان کے بازو اور ہاتھ کو شدید ضرب پہنچی۔ بقول صاحب ”گلستانِ سخن“ چند ماہ انواعِ شدید نے وہ رنج دیا کہ ان کا تحمل حد بشر سے خارج تھا۔^{۱۰۰} حادثے کی انتہائی تکالیف کا مقابلہ کرتے ہوئے مئی ۱۸۵۲ء میں ان کا سفرِ آخرت ہوا۔ مومن کے انتقال کے زمانے میں دلی کی مجلسی اور تہذیبی زندگی حسب معمول رواں دواں تھی۔ سیر السحتشم کے مولف نے ۱۸۵۰ء میں دلی کے چاندنی چوک کا نقشہ یوں کھینچا تھا:

”عصر مجمع خلقت سے وہاں ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ہر قسم کے سودے بیچنے والوں کو وہاں جمعیت ہوتی ہے۔ ہر امیر و غریب، سوار و پیادوں، بطریقِ تفنن ہوا خوری کو اسی طرف سے لکھا ہے وہاں بھی ہر اقلیم و ولایت کا آدمی دکھائی دیتا ہے اور بغل میں اس چوک کے شمال رو ایک سراؤ چوک بادشاہی ہے اور اس میں بہت کیفیت خوبی سے جاری ہے۔“^{۱۰۱}

مرزا غالب محلہ بلی ماراں کی ایک حویلی میں رہتے تھے۔ غالب کی عمر پچپن سال کی ہو چکی تھی۔ گردشِ دوراں کے مصائب برداشت کرتے کرتے ان کی سخن گوئی بہت محدود ہو چکی تھی۔ خصوصی مشاعروں کے لیے

کبھی کبھار لکھ لیتے تھے۔ ایک مدت کے طویل انتظار کے بعد حکیم احسن اللہ خان کی معاونت سے وہ قلعہ معلیٰ میں باریابی اور شرف قبولیت حاصل کر کے خاندان تیموریہ کی تاریخ نویسی کے کام پر فائز ہو چکے تھے۔ اس زمانہ میں وہ دن بھر اپنے دوست احباب اور تلامذہ کو خطوط لکھتے تھے، گھر میں ملاقاتیں کرتے تھے اور سرِ شام تلے ہوئے باداموں کے ساتھ بادہ نوشی میں مصروف ہو جاتے تھے۔ ابراہیم ذوق ملک الشعراء تھے اور ہندوستان بھر میں ان کا طوطی بول رہا تھا۔ ان کی عمر کا آفتاب بھی لبِ بام پہنچنے والا تھا۔ مومن کے دلی دوست اور شاگرد مصطفیٰ خان شیفتہ دنیاداری سے قطع تعلق کر کے دلی کی مجالس سے دور جہانگیر آباد میں صوفیانہ مسلک کے مطابق خاموشی سے زندگی بسر کر رہے تھے۔ دلی کا بادشاہ بہادر شاہ ظفر مغلوں کی علامتی حکومت کے منطقی انجام کو دیکھ رہا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے صدر و فائر کلکتہ میں دلی کی بادشاہت کے خاتمے اور لال قلعہ سے شاہی خاندان کی بے دخلی کی تجاویز زیرِ غور تھیں۔^{۱۰۲} بہادر شاہ کے ممکنہ جانشین شہزادہ مرزا فتح الدین کو بتایا جارہا تھا کہ بادشاہ کے انتقال کے بعد وہ شاہی القاب سے محروم کر دیا جائے گا۔ اسے قلعہ اور محل چھوڑ کر قطب میں آباد ہونا ہو گا اور سلاطین زادے شہر میں یا جہاں وہ چاہیں آباد ہو سکیں گے۔^{۱۰۳} ان مسائل کے باوجود بہادر شاہ ظفر خن گوئی میں مصروف تھا اور اس کے دیوان مطبع سلطانی سے شائع ہوئے تھے۔

گزشتہ پون صدی سے مومن کی شاعری تنقید شعر کی کڑی منزلوں سے گزری ہے۔ ان کے شعری مرتبے کا اقرار اور انکار کرنے والے دو انتہاؤں پر نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی کے ربعِ آخر میں محمد حسین آزاد نے ان کی شعری حیثیت کو نظر انداز کرتے ہوئے ان کو ”آبِ حیات“ کی پہلی اشاعت میں جگہ نہ دی تھی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ان کے کلام پر حسرت موہانی نے کڑی تنقید کی۔ حسرت نے مومن کی زبان کو تختہ مشق بنایا تھا۔^{۱۰۴} مومن کے بہت بڑے مداح ضیا احمد بدایونی نے بھی حسرت کے اعتراضات کو قبول کیا تھا۔^{۱۰۵} بیسویں صدی کے ربعِ دوم میں نیاز فتح پوری نے مومن کی مدلل مداحی کا حق ادا کیا تھا۔ ان کی مداحی بھی انتہا پر نظر آتی تھی۔ ”نگار“ کے مومن نمبر ۱۹۲۸ء اور پھر ضیا احمد بدایونی کے مرتب کردہ شرح دیوان مومن ۱۹۳۳ء نے مومن شناسی میں نہایت اہم کردار ادا کیا تھا۔

بہادر شاہ ظفر

(۱۸۶۲ء-۱۷۷۵ء)

۹۔ اگست ۱۷۸۸ء کو دلی کے لال قلعہ میں مغل شہزادوں اور شہزادیوں کے درمیان ایک کھرام برپا تھا۔ ”ہائے شاہ عالم، ہائے شاہ عالم“^{۱۰۶} کی پرورد صدائیں اٹھ رہی تھیں۔ شاہ عالم ثانی کی دونوں آنکھیں نوکِ خنجر سے نکالی جا چکی تھیں اور وہ فرش پر مایہ بے تاب کی طرح تڑپ تڑپ کر مدد کے لیے فریاد کر رہا تھا۔ غلام قادر روہیلہ انتہائی سبک دلی سے خنجر ہاتھ میں تھامے اس کا تماشا دیکھ رہا تھا۔ اس وقت بہادر شاہ ظفر ہنوز شہزادہ تھا اور اس کی عمر

تیرہ برس تھی۔ وہ بھی شاہی خاندان کے ساتھ اپنے دادا کے مکول کیے جانے پر گریہ زاری کر رہا تھا۔ اس کی زندگی کا یہ پہلا بڑا المیہ تھا۔

۱۳ ستمبر - ۱۸۰۳ء کو جب اس کی عمر اٹھائیس برس تھی، اس نے لارڈ لیک (Lord Lake) کو قلعہ معلیٰ میں اپنے دادا شاہ عالم ثانی کے روبرو پیش ہوتے ہوئے دیکھا۔ ایک پرانے شامیانے کے نیچے بیٹھے ہوئے ہندوستان کے تھکے ہارے، ستم زدہ بادشاہ نے لارڈ لیک کو اپنے حضور شرف باریابی بخشا اور بعد ازاں اسے سلطنت کے اعلیٰ ترین خطابات سے نوازا تھا۔

بہادر شاہ اپنے باپ اکبر شاہ ثانی کی وفات کے بعد ۱۸۳۷ء میں دلی کے علامتی تخت پر بیٹھا۔ اس وقت تک کمپنی بادشاہ کے اختیارات کو آخری حد تک محدود کر چکی تھی۔ حقیقت میں اسے تخت دلی پر بیٹھنے کا اختیار تو تھا مگر اس تخت سے جاری کردہ احکام کو شاہی حکم کی حیثیت حاصل نہ تھی۔ حکم کمپنی بہادر ہی کا چلتا تھا۔ اگرچہ لال قلعہ میں اب بھی دربار لگتا تھا۔ دربار سے قبل نقیب کی آواز بہ دستور بلند ہو رہی تھی۔ ملاحظہ آداب ہے ”آداب بجالاؤ“ جہاں پناہ بادشاہ سلامت پناہ بادشاہ سلامت۔ “ بادشاہ کا جلوس نکلتا تو دھائیں دھائیں تو پیس چلتیں۔ نشان کے دو ہاتھی برآمد ہوتے۔ تمامی کا پھریرا اڑتا، پھر ماہی مراتب کے ہاتھی آنے شروع ہوتے۔ زنبور خانے کے اونٹوں پر بندوقیں کاٹھیوں پر کسی ہوتی تھیں۔ سپاہیوں کی کمر میں تلواریں، خاص بردار کندھوں پر بندوقیں رکھے۔ نیکڈ مبر کے ہاتھی کے اوپر بادشاہ نظر آتا۔ بازاروں، کوٹھوں پر خلقت کے ٹھٹ لگے ہوتے تھے جو جھک جھک کر آداب بھرے کرتے۔ نقیب چوب دار پکارتے جاتے۔ ملاحظہ آداب سے کرو مجرا، جہاں پناہ بادشاہ سلامت۔“

دلی کا آخری بادشاہ مغلوں کی گہنائی ہوئی عظمت کے سائے میں اپنی زندگی بسر کر رہا تھا۔ وہ پرانی روایات اور رسومات کے نباہنے کی پوری سعی کرتا تھا۔ کمپنی کے دیے ہوئے وظیفہ پر اس کے ماہ و سال گزر رہے تھے۔ مغل اعظم کا آخری جانشین اخراجات پورے کرنے کے لیے اپنی رعایا سے قرض لینے پر مجبور ہو چکا تھا۔ ۱۰۸ اس کی حکومت سینٹے سینٹے قلعہ تک محدود ہو گئی تھی مگر اس کے باوجود وہ ہندوستان کا بادشاہ سمجھا جاتا تھا۔ اس گئی گزری حالت میں بھی ہندوستان کی سب سے بڑی عسکری قوت، ایسٹ انڈیا کمپنی اس کم زور بادشاہ سے خائف رہتی تھی اور بہت محتاط طریقے سے اس کی علامتی حیثیت کو ختم کر رہی تھی مگر ظفر کے خاتمے کے لیے تاریخ کے اس سفر میں ابھی کمپنی کو ۱۸۵۷ء تک مزید انتظار کرنا تھا۔

مئی ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے ظفر کی علامتی بادشاہت کے عروج کو دیکھا اور اسی برس ستمبر کے سقوط دلی نے اس کی علامتی حیثیت کے خاتمے پر مہر ثبت کر دی۔ بعد کے آنے والے ایام نے اسے ایک تنگ اور بوسیدہ کمرے میں ایک معمولی سی چارپائی پر دیکھا۔ ایک میلی کچلی رضائی میں لپٹے ہوئے شخص کو دیکھ کر یہ باور کرنا مشکل تھا کہ یہ شخص دلی کا بادشاہ تھا جس کے ساتھ انگریز افسر اور سپاہی انتہائی توہین آمیز سلوک کرتے تھے اور ڈیگیں مارتے تھے کہ ہم نے دلی کے بادشاہ کو کھڑے ہو کر سلام کرنے پر مجبور کیا۔ ۱۰۹ جنوری ۱۸۵۸ء نے اسے شاہجہاں کے بنائے ہوئے دیوان خاص میں برطانوی عدالت کے روبرو ملزم کی حیثیت سے دیکھا۔ ۷ اکتوبر ۱۸۵۸ء کی شام

نے تین پاکی نما گاڑیوں کے قافلے میں بہادر شاہ ظفر کو دلی سے جلا وطن ہوتے دیکھا۔ ظفر کے سفر کا راستہ خلقت سے اٹا پڑا تھا۔ کوئی آنکھ ایسی نہ تھی کہ جس سے آنسوؤں کی لڑیاں نہ بہہ رہی ہوں۔ بادشاہ نے اپنی سواری کے پردے اٹھا دیے۔ اس کے دونوں ہاتھ آسمان کی طرف تھے اور وہ اہل وطن کو خدا کے سپرد کر رہا تھا۔ اس کے بعد اس نے رنگون میں چار سال کی اذیت ناک جلا وطنی کے دن گزارے۔ نومبر ۱۸۶۲ء میں ظفر اس دنیا سے رخصت ہوا۔ یہ نومبر ۱۸۶۲ء میں رنگون شہر کی ایک صبح تھی اسی روز شام چار بجے اینٹوں کی قبر میں اسے وطن سے ہزاروں میل دور نہایت خاموشی اور کس مپرسی کی حالت میں دفن کر دیا گیا۔

ظفر کی شاعری نے اٹھارہویں صدی کے آخری برسوں میں آنکھ کھولی تو دلی میں میرؔ سودا اور درد کی شعری روایات ابھی تک مقبول تھیں مگر ان روایات سے ہٹ کر بھی دلی میں شعری روایات کا ایک دبستان وجود میں آ رہا تھا۔ اس نئے شعری خانوادے کے خالق شاہ نصیر تھے جو دلی کی معروف داخلیت کے خول سے باہر نکل کر ایک نئے طرز سخن کو مرتب کر رہے تھے۔ میر و درد کے سوز و گداز اور آہ و فغاں کی جگہ شاہ نصیر نے زیادہ توجہ زبان کے لسانی پیکر پر صرف کی۔ زور بیان اور قدرت کلام کا مظاہرہ کر کے وہ زبان کے لسانی ڈھانچے کو وسیع کر رہے تھے۔ محاورہ، روزمرہ اور لفظ کا خاص استعمال اس دور کا ادبی نعرہ قرار پایا تھا۔ زبان کے خارجی پہلوؤں پر از بس زور دینے کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس دور کی شاعری فکری بصیرت، سنجیدگی اور وجدان کی قوت سے محروم رہی۔ انتہا یہ ہوئی کہ شاعری تھک بار کر پیچھے رہ گئی اور زبان آگے نکل گئی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ذوق ایک گھنے پیڑ کی طرح ہندوستان کے تخلیقی افق پر نصف صدی سے زیادہ عرصے تک مکمل طور پر چھایا رہا۔ ظفر بھی عمر کے ایک طویل حصے تک اسی پیڑ کے سائے تلے سانس لیتا رہا مگر آج ذوق کے مقابلہ میں ظفر کا کلام تخلیقی طور پر زندہ نظر آتا ہے۔ آخر اس کی وجہ کیا ہے؟ ظفر کو ادبی تاریخ نے اس لیے یاد رکھا ہے کہ اس کے اندر چھپا ہوا جمال پرست اور شکستہ دل شاعر وقفے وقفے سے اپنے ہونے کا اعلان کرتا رہا تھا۔ سچ یہ ہے کہ اس نے جذبے اور احساس کی سطح پر اپنے ہونے کا مسلسل ثبوت دیا تھا۔

ایک طویل دور تک ظفر کی شاعری ذوق کے سائے سے گہنائی رہی ہے۔ محمد حسین آزاد اور دیگر علامہ ذوق کا یہ دعویٰ رہا ہے کہ ظفر کے دواوین ذوق کی تخلیق ہیں یا ان کا کثیر حصہ ذوق کا تصنیف کردہ ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس دعویٰ کی گونج آج بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ دعویٰ ظفر کی زندگی میں کیا جاتا تھا اور اس کے مرنے کے بعد بھی کیا جاتا رہا ہے اور اس دعویٰ کی اشاعت میں آزاد نے کوئی کسر نہ اٹھا رکھی تھی۔ اس دعویٰ کا طلسم بالآخر بیسویں صدی میں ٹوٹا۔ اردو ادب کے نقادوں کو محسوس ہوا کہ ذوق و ظفر کے بارے میں آزاد کی بنائی ہوئی کہانیاں نہایت مبالغہ آمیز ہیں۔ اصلاح کی حد تک تو بات مانی جاسکتی ہے مگر یہ کہنا کہ ظفر کا کلام ذوق کا تخلیق کردہ ہے ایک ناقابل قبول سچائی ہے۔ دونوں شعرا کے کلام کی داخلی شہادتیں ان کے جداگانہ شعری مزاج کی شہادت دیتی ہیں۔

دونوں شعرا کا تجزیہ کریں تو ان کے جداگانہ رنگوں کی واضح طور پر گواہی ملتی ہے۔ ذوق خشک رنگوں کا شاعر ہے۔ وہ اخلاقیات، زندگی کی عمومی صداقتوں اور معاشرتی مسلمات کا شاعر ہے۔ ذوق جذبے اور احساس کی اس آغج کا مظاہرہ نہیں کر سکا جو ظفر کی شاعری کا امتیاز ہے۔ ظفر کے اندر سے لپکتی ہوئی گہری اداسی، حسرتی اور تنہائی اسے

شعری حرارت سے مالا مال کرتی ہے۔ ان آوازوں میں مغلیہ ان کی شدید بے بسی کا الم ناک کرب موجود ہے۔
ظفر کی شعری تخلیقیت کا ثبوت اس کے علامتی نظام میں موجود ہے۔ ”قفس“، ”زنجیر“، ”پرنده“،
”زنداں“ اور ”باغ“ ایسی علامتیں ہیں جو دیوان اول سے تسلسل کے ساتھ دیوان چہارم تک اس کے تخلیقی عمل میں
آگے بڑھتی رہتی ہیں۔ یہ ظفر کی کلیدی علامتیں ہیں اور اس کی شناخت اور انفرادیت کا ثبوت ہیں مگر ذوق کے دیوان
میں ان علامتوں کا سیاسی و سماجی سیاق و سباق سرے سے غائب ہے۔ ہم آئندہ صفحات میں ان علامتوں کے بارے
میں بات چیت کریں گے۔

اس بات کا جائزہ لینے کے لیے کہ ظفر کا کلام ظفر ہی کی تخلیق ہے، ہم کلیات ظفر کے ابتدائی پچاس
صفحات سے محبوب اور متعلقات محبوب سے وابستہ تشبیہیں، استعارے، تلازمے اور ترکیبیں ایک سرسری جائزہ لے
کر درج کرتے ہیں:

محبوب: دل ربا، مست ناز، خواباں، جاناں، بت شیریں، دہن، وحشی نگاہ، رشک گلستاں، گلابی پوش، چشم مست،
قاتل، مہر لقا، نگار، پری زاد، جلاد کافر صم، نور جمال، بت کافر، عشوہ گر، ماہ پیکر، غیرت گل، شکار قلن،
ناوک قلن۔

چشم: چشم دل بر، چشم یہ مست، خانہ چشم، عکس چشم، دیدہ گریباں، چشم آہو، گردش چشم بتاں، ایوان چشم، چشم
پر آب، چشم سے گوں، چشم وحشی، چشم رقتاں۔
ابرو: تیغ ابرو، چین ابرو، طاق ابرو۔

مژگاں: مژگاں تر، تیر مژگاں، دامن مژگاں، عکس مژہ، تیغ مژگاں، سائبان، دست مژگاں، ناوک اندازی مژگاں،
نشر مژگاں، ابر مژگاں، نوک مژگاں۔

زلف: زلف مشکیں، زلف دو تا، مریدان زلف کافر، زلف عبر افشاں، تاب زلف، عرق آلودہ، زلف پر شکن،
حلقہ زلف، زلف گرہ گیر، موجہ دریائے حسن، زلف مشک تاب، زلف معنبر، اسیر زلف، کوچہ زلف۔

دل: دل صد چاک، داغ دل سوزاں، زخم دل، دل بے تاب، دل بے کس، شیشہ دل، آئینہ دل، طائر دل، جان
دل، کشتی دل، صحرائے دل، دل آدم، خانہ دل۔

ظفر کے تلامذوں، تماشوں اور ترکیبوں میں محبوب کی جو تصویر بنتی ہے، ذوق کا متخلد اس دنیا کے
قریب سے بھی نہیں گزر سکا ہے۔ آزاد نے استاد پرستی کے زور میں ظفر پر جو الزام لگایا تھا، آج وہ بے حقیقت معلوم
ہوتا ہے۔ تاریخ کی ستم ظریفی یہ ہے کہ آج ذوق کا کلام پس منظر میں جا چکا ہے اور ظفر کا کلام اپنی شعریت اور
معنویت کی وجہ سے بیسویں صدی میں زیادہ اہمیت اختیار کر چکا ہے۔

ظفر کی انفرادیت کو دیکھنے کے لیے اس کی شعری ذات کو تلاش کیجیے جو خالصتاً اس کی اپنی ہے۔ اس منفرد شعری
ذات کا ذوق کی عطا سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ظفر کی شعری ذات میں تنہائی کو اسی اور یاسیت کی ایک رت چھائی رہتی ہے۔
ذوق اس رت کے طرز احساس ہی سے محروم ہے جب کہ یہی طرز احساس ظفر کی کلیدی شناخت بن جاتا ہے۔

وہ شاعری جو ظفر کی شناخت بنتی ہے 'اس کا ذوق کی شعری روایت سے کوئی تعلق نہیں بنتا ہے۔ تنہائی' ہے
قراری' قید وجود' احساسِ اسیری اور ذات کی اتھاہ گہرائیوں سے جھانکتی ہوئی اداسی ظفر کی شناخت ہے۔

حیرت ہے کہ ذوق جیسے تناور شاعر کے سائے میں رہتے ہوئے بھی ظفر اپنی انفرادیت سے محروم نہیں
ہو سکا۔ زبان و بیان کی لذات سے بننے والی شاعری اگرچہ اس کے کلام میں موجود ہے مگر یہ شاعری اس کی شناخت
نہیں ہے۔ ادبی تاریخ میں سلسلہٴ خن کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس کا تعلق شاہ نصیر اور ذوق کے قبیلہ سے ہے۔
۱۸۵۷ء تک اس قبیلہ کی بنائی ہوئی شعری روایات نے اردو شاعری کو حقیقی اور خالص شاعری سے محروم کر کے
لسانی کسرت تک محدود کر دیا تھا۔ یہ سارا زمانہ اردو شاعری نا شاعری کا سفر کرتی رہی۔ ظفر بھی اسی شعری قبیلہ کا
ایک فرد تھا۔ ظفر ایک طویل دور تک ذوق کی شاگردی میں رہا مگر اس کے باوجود ظفر کے رنگِ خن میں زبان و بیان
کی کسرت کے ساتھ ساتھ شاعری کا ایک اور رنگ بھی موجود ہے اور یہ وہی رنگ ہے کہ جس کا تعلق حقیقی شاعری
سے ہے۔ یہ وہی شاعری ہے جس میں میر درد اور مرزا مظہر کی روایات موجود تھیں۔

شعری شعور کی جن منزلوں کی طرف ظفر کا قدم بڑھتا ہے 'ذوق ان منزلوں کا شاعر ہی نہیں ہے۔ ظفر
کی شاعری دلی اور لکھنؤ کے طرزِ احساس اور شعری جمالیات سے مرتب ہوتی ہے۔ انیسویں صدی میں ظفر دلی کا واحد
شاعر ہے کہ جس کے ہاں معنوی، موضوعاتی اور لسانی سطح پر دونوں دبستانوں کے رنگ یک جا ملتے ہیں۔ ذوق کے ہاں
نازک خیالی اور تمثیلی شاعری کے پیرائے لکھنؤ سے متاثر ہیں مگر ظفر کے ہاں مصحفی، آتش اور جرأت کی عشقیہ
شاعری کے اسالیب اور موضوعات کا اثر ہے۔ اس کی غزل میں دلی اور لکھنؤ کی یہ معروف آوازیں بار بار سنائی دیتی ہیں۔
دونوں شعرا کے طرزِ احساس میں بنیادی فرق موجود ہے۔ ذوق زندگی کے معمولات، روزمرہ کی
سچائیوں، عمومی تجربوں، اخلاقیات اور عوامی مزاج کی زبان اور محاورے کا شاعر ہے۔

ظفر بنیادی طور پر رومانوی طرزِ احساس کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری کا منظر نامہ عاشق، معشوق، دشت و
صحرا، ریت، دیوانگی، زنجیر، باغ، پھول، گریہ زاری، سوز و گداز، داخلیت کی آگ، غم و یاس، حسرت و ناکامی اور تمنا
جیسے رومانوی موضوعات سے مزین ہے۔ وہ سوزِ عشق کی دھیمی آنچ کو پیش کرتا ہے۔ اس کے ہاں شدتوں کا اظہار
نہیں ہے۔ اس کی شاعری پر یاسیت مستقل طور پر چھائی رہتی ہے مگر رومانوی شاعر کی حیثیت سے وہ مسرت و انبساط،
باغ و راز اور زندگی کی جمالیاتی کیفیتوں کا تجربہ بھی کرتا ہے۔ یہی شعری اوصاف اسے واضح طور پر ذوق سے مختلف
شاعر بناتے ہیں۔ اس لیے اردو کی ادبی روایت میں وہ اپنی شعری انفرادیت کے ساتھ جلوہ گر ملتا ہے۔

ظفر جہاں جہاں شاہ نصیر، ذوق اور ناسخ کا رنگ اختیار کرتا ہے 'اس کے ہاں شعریت کی روح کم زور یا
بمروح نظر آتی ہے مگر جہاں وہ رنگ سودا، مصحفی اور آتش کے شاداب یا انسودہ جمالیاتی رنگ استعمال کرتا ہے 'اس کی
شاعری میں تخلیقی روشنی چمکنے لگتی ہے۔ درحقیقت اسی شعری روایت کے اثر سے اس کی زندہ رہنے والی شاعری پیدا
ہوئی ہے۔ شاہ نصیر اور ذوق کی شعری روایت جسے خلیل الرحمن اعظمی زوال پذیر روایت کہتے ہیں۔ انیسویں صدی
ہی میں شکست کھا گئی تھی۔ اس لیے ظفر کا وہ کلام جو اس روایت کا حصہ تھا 'ادبی تاریخ کے حافظہ میں دھندلا گیا تھا۔

جس شاعر سے ظفر تخلیقی طور پر متاثر ہے وہ مصحفی ہے۔ مصحفی کے اثرات سے اس کی شاعری میں ایک نیارنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے اور وہ جمالیاتی تجربے کی ارفع سطح تک جا پہنچتا ہے۔

ظفر کے ہاں مصحفی کے جمالیاتی رنگوں کی تشکیل کمال پر نظر آتی ہے۔ اردو شاعری میں ملائم اور پر جمال طرز احساس کے ادلیں خوب صورت سرق شعرائے دلی کے ہاں ملتے ہیں۔ اس لطیف اور پر جمال روایت کا عروج مصحفی کی شکل میں نظر آتا ہے جہاں جمالیاتی اور حسی تمثالوں کی تشکیل اردو شاعری کی روایت میں ایک نیا اضافہ کرتی ہے۔ دلی کے دبستان میں ظفر اور شیفۃ کے ہاں یہ روایت دیکھی جاسکتی ہے۔ مصحفی ہی کے حوالے سے آتش کا رنگ بھی ظفر کی غزل میں ابھرتا ہے۔ اگرچہ آتش اپنی انانیت، زندانہ مزاج اور قلندرانہ لے کے ساتھ ایک مختلف مزاج کا شاعر بھی ہے جب کہ مصحفی، ظفر کی طرح پڑمردہ، شکستہ جاں اور شکستہ دل روح کا مالک تھا۔ یہ مناسبت ظفر کو مصحفی کے قریب تر کر دیتی ہے۔ ظفر کی شاعری میں باغ، بہار، رنگ، پھول، ہوا، خوش بو اور روشنی کی لطیف تمثالوں پر مصحفی کا سایہ بہت واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ظفر کے حزیںہ، اداس اور مجروح لہجے کی شاعری میں غزل کا یہ جمالیاتی رنگ شعری منظر نامہ کو پر جمال اور لطیف بنا دیتا ہے اور ہم کچھ دیر کے لیے ظفر کے روز و شب کے آشوب کو بھول کر ایک خوش گوار فضا میں سانس لینے لگتے ہیں۔

ظفر امتزاجی رنگوں کا شاعر ہے۔ اس اعتبار سے اسے دلی کا مصحفی کہا جاسکتا ہے۔ مصحفی کے بعد وہ ایک ایسا شاعر ہے جس میں دلی اور لکھنؤ کے رنگوں کی نمود پائی جاتی ہے۔ دلی کی روایت نے اسے داخلی سوز و الم، اداسی اور یاسیت سے معمور کر دیا ہے اور لکھنؤی روایت کی خوش گوار خارجیت نے اس کے شعری رنگوں میں نکھار پیدا کر دیا ہے:

سبلستاں میں سرشام ہوئی مشک افشاں
ترپنے میں ہوا وہ جو گلابی پوش آج
بزم میں دیکھی گلابی تو نے کس کی چشم مست
وہ گلابی آنکھ جو یاد آئی وقت سے کشی
منہ پہ تانا وقت خواب اس نے دوپٹہ تو سفید
تو نے مہتابی پہ جو چکایا اپنے حسن کو
وہ لعل لب ہی نہ برگ گلاب سا چکا
فلک کے منہ پر لگیں شب ہوائیاں اڑنے
رات کس گل کو لگایا تھا گلے ہم نے ظفر
روش بکھت گل سیر کو گھر سے باہر
صبح دم گلشن میں آیا سے کشی کو کیا وہ گل
سے کشی کر کے جو گلشن سے چلا وہ بدست
رنگ سے ہے لے ظفر رنگ شفق میں غرق خوں

لے کے خوشبو تیرے گیسوئے معمر کی ہوا
بر میں جوڑا اور زیبا تر گلابی ہو گیا
ساقیا بے ہوش کیوں بھر کر گلابی ہو گیا
پھر تو میرے حق میں ہر ساغر گلابی ہو گیا
عکس روئے لالہ گوں سے پر گلابی ہو گیا
رنگ پھیکا آسمان پہ ہو گیا مہتاب کا
کہ اس کا رخ بھی گل آفتاب سا چکا
مرا جو نالہ یہ تیر شہاب سا چکا
پیرہن جو عطر کی خوش بو میں ہے ڈوبا ہوا
پھر قدم سرو گل اندام تمہارا نکلا
ہر گل لالہ جو ہے یک دست ساغر سا بنا
توڑ کر گل کا مبانے دیں ساغر پھینکا
دیکھ کر پوشاک اس مہ کی گلابی آفتاب

کف پاتیرے جو بے رنگ و حنا خوب ہیں سرخ
 آج آنکھیں تری اے ماہ لقا خوب ہیں سرخ
 ترے رخسار جو اے ہوش ربا خوب ہیں سرخ
 یہ کس طرح کا اب آیا ہے اے صبا موسم
 مگر نہ رونقِ دل ہائے داغ داغ اڑی
 مجھے کہاں سے کہاں لے لے با فراغ اڑی
 تو کیوں چمن سے وہ یوں ہو کے بے دماغ اڑی
 لگی ایانگ میں آگ اور بے ایانگ اڑی
 ظفر ذرا بھی نہ گردِ رو سراغ اڑی
 اور اگر اس سے بچے کم نظری نے مارا
 شوق پرواز سے بے بال و پری نے مارا
 قہقہہ طرز سے اک کبک دری نے مارا
 تیر ایسا تری آہ سحری نے مارا
 ہم آوازِ جرس کی طرح سے تنہا بھٹکتے رہے
 آج گلشن سے نسیم سحری آتی ہے
 خدا جانے صبا کس گل کی نکبت لے کے آئی ہے

دل پر خوں کو کیا تو نے ہے کس کے پامال
 رات جاگا ہے کہاں پی کے شراب گل گوں
 آیا ہے کس پہ تو یوں آگ بھھوکا بن کر
 بہ رنگ گل نہیں ہوتی شگفتگی دل کو
 خزاں سے گرمی گل ہائے صحنِ باغ اڑی
 بہ رنگ نکبت گل یہ میری سبک دوشی
 پہنچ گئی نہیں اس گلی کی بو جو بلبل کو
 پڑا جو عکسِ رخ آتشیں ترا ساقی
 کہاں کہاں اسے پیک خیال ڈھونڈ پھرا
 پہلے تو ہم کو تری عشوہ گرمی نے مارا
 خوب پھڑکا لے مجھے کجِ قفس میں صیاد
 ہم سری کی تری رفتار سے جب فتنہ نے
 شفقِ صبح سے ہے غرق بہ خوں چرخِ ظفر
 گیا منزل پہ سارا قافلہ اور راہِ غربت میں
 آئی پھر فصل بہاری جو بسی پھولوں میں
 معطر کر دیا سارے چمن کو ایک جھونکے میں

دہستان لکھنؤ میں ظفر کی خصوصی دل چسپی جرأت کے ساتھ بھی ہے۔ وہ جرأت کی معاملہ بندی اور جنسی
 سرپاٹکاری سے متاثر ہے۔ ظفر نے جرأت کی ایک مشہور غزل کے رنگ میں یہ غزل کہی تھی:

شمشیر برہنہ مانگ غضب بالوں کی مہک پھر ویسی ہی
 جوڑے کی گندھاوت قہر خدا بالوں کی مہک پھر ویسی ہی
 آنکھیں ہیں کٹورا سی وہ ستم گردن ہے صراحی دار غضب!
 اور اس میں شرابِ سرفی پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی
 ہر بات میں اس کی گرمی ہے ہر ناز میں اس کے شوخی ہے
 قامت ہے قیامت چال پری چلنے میں پھڑک پھر ویسی ہی
 مگر رنگ بھھوکا آتش ہے اور بنی شعلہ سرکش ہے
 تو بجلی سی کوندے ہے پڑی عارض کی چمک پھر ویسی ہی
 نوخیز کچیں دو غنچہ ہیں ہے نرم شکن اک خرمن گل

باریک کر جوں شاخ گل رکھتی ہے پک پھر ویسی ہی
 ہے ناف کوئی گرداب بلا اور گول سریں رانیں ہیں صفا
 ہے ساق بلوریں شمع ضیا پاؤں کی کفک پھر ویسی ہی
 محرم ہے حباب آب رواں سورج کی کرن ہے اس پہ نپٹ
 جالی کی کرتی ہے وہ بلا گوٹے کی دھنک پھر ویسی ہی
 وہ گائے تو آفت لائے ہے ہر تال میں لیوے جان نکال
 تاج اس کا اٹھائے سوختہ ٹھنڈو کی جھنک پھر ویسی ہی
 ہر بات پہ ہم سے وہ جو ظفر کرتا ہے لگاؤ مدت سے
 اور اس کی چاہت رکھتے ہیں ہم آج تک پھر ویسی ہی

ظفر کی اس غزل میں لکھنو کی معروف جنسی حساسیت بہت واضح طور پر جھلکتی ہے۔ غزل کی تمثالوں،
 ترازموں، تشبیہوں اور رنگوں میں جنسی تاثر کا اظہار بلند آہنگ ہے۔ مندرجہ بالا غزل سراپا نگاری کے سلسلے میں
 متعلقات پرستی (Fetichism) کی ایک نمائندہ مثال ہے۔ بدن کے ایک ایک حصے میں جنسی تلذذ کو تلاش کیا گیا ہے
 اور یوں مذکورہ عورت کا بدن جنس کی ایک فعال علامت بن جاتا ہے۔

ظفر کی شعری ذات کا جائزہ لینے کے لیے ہم یہاں اس کی ایک مشہور غزل درج کرتے ہیں جو کلیات ظفر
 کے دیوان اول میں شامل ہے۔ اس غزل میں اس کی شعری ذات خود کلامی میں مصروف نظر آتی ہے۔ اپنے اندر کی
 دنیا میں سفر کرنے والا شاعر سوالوں کی ایک دنیا سے ہم کلام ہوتا ہے:

یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا	یا مرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا
اپنا دیوانہ بنایا مجھے ہوتا تو نے	کیوں خردمند بنایا نہ بنایا ہوتا
خاک ساری کے لیے گرچہ بنایا تھا مجھے	کاش خاک درجائانہ بنایا ہوتا
نشہ عشق کا گر ظرف دیا تھا مجھ کو	عمر کا تنگ نہ پیانہ بنایا ہوتا
دل صمد چاک بنایا تو بلا سے لیکن	زلف مشکیں کا ترے شانہ بنایا ہوتا
صوفیوں کے جو نہ تھا لائق صحبت تو مجھے	قابل جلسہ رندانہ بنایا ہوتا
تھا جلاتا ہی اگر دوری ساقی سے مجھے	تو چراغ در سے خانہ بنایا ہوتا
شعلہ حسن چمن میں نہ دکھایا اس نے	ورنہ بلبل کو بھی پروانہ بنایا ہوتا

روز معمورۂ دنیا میں خرابی ہے ظفر

ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا

ظفر کی یہ خود کلامی ایک شکایت نامہ یا شکوہ کی صورت میں ہے۔ ذات زندگی کی لا حاصلی کا شکوہ کرتی ہے۔ درحقیقت یہ غزل ظفر کی نامرادیوں، شکستوں اور تشنہ کامیوں کا ایک دردناک مرثیہ ہے۔ یہ غزل علامتی طور پر مغلیہ دور کے آخری بادشاہوں کے آشوب کا اظہار بھی ہے جس میں ان کی الم ناک روح کی بازگشتیں سنائی دیتی ہیں۔ محرومی، ناکامی اور جبر کے احساس سے دہلی ہوئی پڑمردہ اور مضحک انا کی یہ آواز صرف ظفر ہی کی آواز نہیں ہے۔ یہ شاہ عالم ثانی اور اکبر شاہ ثانی کی آواز بھی ہے۔ وجودیت کے کرب، بے بسی اور بے کسی سے گھائل مغل اتاداخلی انتشار اور تباہی کے بعد ایک بیرونی طاقت کے ہاتھ اسیر ہو کر اپنی شان و شوکت سے محروم ہوتی ہے۔ وہ تاریخ کے عمل میں جس وجودی حالت کا تجربہ کرتی ہے اس میں بے بسی کے عالم میں صرف شکوہ کرنے کا اختیار باقی رہ گیا ہے۔ پڑمردہ اور مجروح انا اپنے انتخاب کو انتہائی بلندی اور انتہائی پستی کی حالت میں قبول کرنے کے لیے تویار ہے مگر ظاہریت کی کھوکھلی نمائش اور شان کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ وہ خلا کی اس حالت کو ذہنی طور پر تسلیم نہیں کرتی ہے۔

صوفیوں میں ہوں نہ رندوں میں نہ سے خواروں میں ہوں
اے بتو بندہ خدا کا ہوں گنہگاروں میں ہوں
میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے
خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں داروں میں ہوں
صفیہ عالم پہ مانند نکلیں مثل قلم!
یا یہ رویوں میں ہوں میں یا یہ کاروں میں ہوں
صورت تصویر عکس سے کدے میں دہر کے
کچھ نہ مدہوشوں میں ہوں میں اور نہ ہشیاروں میں ہوں
نے مرا مونس کوئی ہے اور نہ کوئی غم گسار
غم مرا غم خوار ہے میں غم کے غم خواروں میں ہوں
جو مجھے لیتا ہے پھر وہ پھیر دیتا ہے مجھے
میں عجب اک جنب ناکارہ خریداروں میں ہوں
خانہ صیاد میں ہوں طاہر تصویر دار
پر نہ آزادوں میں ہوں میں نے گرفتاروں میں ہوں

اظہار ذات کا سلسلہ تسلسل کے ساتھ ظفر کے کلام میں ملتا ہے۔ ظفر کی شاعری شخصی صداقت کی بہت سی صورتوں کو پیش کرتی ہے۔ شاعر کو اپنی حقیقت دکھانے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتی۔ وہ پوری آزادی کے ساتھ اپنی تنہائی، جداگانہ فکر، درویشی اور خاک ساری کو بیان کرتا ہے۔ ظفر اپنے آپ کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ بے شمار جہات میں نظر آتا ہے۔ یہ اپنے آپ کو پانے دیکھنے اور محسوس کرنے کی ایک کوشش ہے:

کہیں میں غنچے ہوں وا شد سے خود اپنے پریشاں ہوں
 کہیں گوہر ہوں اپنی موج میں میں آپ غلطاں ہوں
 کہیں میں ساغر گل ہوں، کہیں میں شیشہ ٹل ہوں
 کہیں میں شور قتل ہوں کہیں میں شور مستاں ہوں
 کہیں میں جوشِ وحشت ہوں، کہیں میں نحو حیرت ہوں
 کہیں میں آبِ رحمت ہوں، کہیں میں داغِ عصیاں ہوں
 کہیں میں برقِ خرمن ہوں، کہیں میں ایرِ گلشن ہوں
 کہیں میں اشکِ دامن ہوں کہیں میں چشمِ گریاں ہوں
 کہیں میں عقلِ آرا ہوں، کہیں میں مجنونِ رسوا ہوں
 کہیں میں پیرِ دانا ہوں کہیں میں طفلِ ناداں ہوں
 کہیں میں دستِ قاتل ہوں کہیں میں خلقِ بے ل ہوں
 کہیں زہرِ ہلاکت ہوں کہیں میں آبِ حیا ہوں
 کہیں میں سروِ موزوں ہوں کہیں میں بیدِ مجنون ہوں
 کہیں گل ہوں ظفر میں اور کہیں خارِ بیاباں ہوں
 ظفر کے ہاں تلاشِ ذات اور انکشافِ ذات کا سلسلہ بعض ایسی غزلوں میں ملتا ہے جن میں وحدتِ خیال اور غزلِ مسلسل کا رنگ پایا جاتا ہے۔ انکشافِ ذات کے دوران میں وہ بے شمار منزلوں سے گزرتا ہے۔ اپنے ہونے کے انکشاف کے بعد وہ خود کو بہت سی جہات میں دیکھتا ہے۔ وہ کسی ایک مقام پر نہیں رکتا۔ ہر بار وہ خود کو ایک نئی صورت میں دیکھتا ہے۔ ذات کا اضطراب اسے مسلسل مضطرب رکھتا ہے:

بھری ہے دل میں جو حسرت کہوں تو کس سے کہوں	سنے ہے کون مصیبت کہوں تو کس سے کہوں
نہ کو بہن ہے نہ مجنوں کہ تھے مرے ہمدرد	میں اپنا دردِ محبت کہوں تو کس سے کہوں
دل اس کو آپ دیا آپ ہی پشیاں ہوں	کہ سچ ہے اپنی ندامت کہوں تو کس سے کہوں
رہا ہے تو ہی تو غمِ خوار اے دلِ غم گیں	ترے سوا غمِ فرقت کہوں تو کس سے کہوں
جو دوست ہو تو کہوں تجھ سے دوستی کی بات	تجھے ہے مجھ سے عداوت کہوں تو کس سے کہوں
نہ مجھ کو کہنے کی طاقت کہوں تو کیا احوال	نہ ان کو سننے کی فرصت کہوں تو کس سے کہوں
کسی کو دیکھتا اتنا نہیں حقیقت میں	ظفر میں اپنی حقیقت کہوں تو کس سے کہوں

اس غزل میں ذات کا ایک بھرپور کرب موجود ہے۔ دل کی بات سننے والا کوئی نہیں ہے۔ کوئی ہم دم کوئی محرم کوئی غم خوار موجود نہیں ہے۔ اس لیے شاعر اپنی ذات کے مصائب میں تنہا ہے اور سارے صدمات وہ اپنی

ذات پر اکیلا ہی برداشت کرتا ہے۔

اب آئیے ہم ظفر کی شاعری کے ایک اور پہلو کا ذکر کرتے ہیں اور وہ ہے ان کی شاعری کا غنائی پہلو۔ غنائی شاعری کا تصور یہ بیان کیا جاتا ہے کہ اس میں شاعر کی اپنی ذات تو غائب ہو جاتی ہے مگر اس کے لفظ اپنے آپ گنگنا تے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ یہ ایک ایسا فن پارہ ہوتا ہے کہ جس میں ساز تو بجتے ہوئے سنائی دیتے ہیں مگر ان سازوں کو تشکیل دینے والا سازندہ ساز چھیڑ کر رخصت ہو چکا ہوتا ہے۔ گویا اپنے تخلیقی فن پارے میں وہ موجود بھی ہوتا ہے اور لا موجود بھی۔^{۱۲} ظفر کی یہ دونوں غزلیں اسی تصور سے مطابقت رکھتی ہیں:

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نورِ جمال تھا	کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا کہ خیال تھا
دم بسل اے بتِ عشوہ گر خوشی عید کی سی ہوئی مجھے	غم تیغ تیرا جو سامنے نظر آیا مثلِ ہلال تھا
کہو اس تصورِ یار کو کہوں کیوں نہ خضرِ بخت پے	کہ یہی تو دشتِ فراق میں مجھے رہنمائے وصال تھا
مرے دل میں تھا کہ کہوں گا میں یہ دل پہ رنج و ملال ہے	وہ جب آگیا مرے سامنے نہ تو رنج تھا نہ ملال تھا
وہ ہے بے وفا وہ ہے پر جفا وہاں لطف کیسا وفا کہاں	فقط اپنا وہم و خیال تھا یہ خیال امرِ محال تھا
پس پردہ سن کے تری صدا ترا شوقِ دید جو بڑھ گیا	مجھے اضطرابِ کمال تھا یہی وجد تھا یہی حال تھا

ظفر اس سے چھٹ کے جو جست کی تو یہ جانا ہم نے کہ واقعی

فقط ایک قیدِ خودی کی تھی نہ نفس تھا کوئی نہ جال تھا

یا پھر یہ غزل:

نہیں عشق میں اس کا تورنج ہمیں کہ قرار و تکیب ذرا نہ رہا
 غمِ عشق تو اپنا رفیق رہا کوئی اور بلا سے رہا نہ رہا
 دیا اپنی خودی کو جو ہم نے اٹھا وہ جو پردہ سانچ میں تھا نہ رہا
 رہے پردے میں اب نہ وہ پردہ نشیں کوئی دوسرا اس کے سوا نہ رہا
 نہ تھی حال کی جب ہمیں اپنے خبر رہے دیکھتے اوروں کے عیب و ہنر
 پڑی اپنی برائیوں پر جو نظر تو نگاہ میں کوئی برا نہ رہا
 ترے رخ کے خیال میں کون سے دن اٹھے مجھ پہ نہ فتنہ روز جزا
 تری زلف کے دھیان میں کون سی شب مرے سر پہ ہجومِ بلا نہ رہا
 ہمیں ساغرِ بادہ کے دینے میں اب کرے دیر جو ساقی تو ہائے غضب
 کہ یہ عہدِ نشاط یہ دورِ طرب نہ رہے گا جہاں میں سدا نہ رہا
 کئی روز میں آج وہ مہر لقا ہوا میرے جو سامنے جلوہ نما
 مجھے مہر و قرار ذرا نہ رہا اسے پاسِ حجاب و حیا نہ رہا

ترے خنجر و تیغ کی آب رواں ہوئی جب کہ سہیل ستم زدگار
 مئے کتنے ہی قافلے خشک زباں کوئی تشنہ آب بقاء نہ رہا
 مجھے صاف بتائے نگار اگر تو یہ پوچھوں میں رو رو کے خون جگر
 طے پاؤں سے کس کے ہیں دیدار تر کف پا کا جو رنگ حنا نہ رہا
 اسے چاہا تھا میں نے کہ روک رکھوں مری جان جائے تو جانے نہ دوں
 کیے لاکھ فریب کروڑ فسوں نہ رہا نہ رہا نہ رہا نہ رہا
 لگے یوں تو ہزاروں ہی تیر ستم کہ تڑپتے رہے پڑے خاک میں ہم
 ولے ناز و کرشمہ کی تیغ دو دم لگی ایسی کہ تسمہ لگا نہ رہا
 مند درجہ بالادونوں غزلوں کو سنتے ہی ہمارے کانوں میں سراج اور گنگ آبادی کی اس مشہور غزل کا آہنگ
 سنائی دینے لگتا ہے:

ع خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

ظفر کی ان غزلوں کے پس منظر، خصوصاً پہلی غزل کے عقب میں مصحفی کی ایک غزل کی بازگشت بھی
 نگہ ریز ہونے لگتی ہے:

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
 ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا

ظفر کی پہلی غزل کو وجدانی حساسیت کی ایک مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس غزل میں اسلوب 'جذبے' خیال
 اور فکر کی وہی سرشار کیفیات ملتی ہیں جو مصحفی کی غزل سے منسوب ہیں۔ وجد و حال کی کیفیات سے شرابور اس غزل کا
 آہنگ معنوی سطح کو بلند کرتا ہے۔ آہنگ کا اتار چڑھاؤ 'جذبے' خیال اور محسوسات کی دنیا میں ایک گہرا تاثر چھوڑتا
 ہے۔ غزل پر غور کیجیے تو یہ غزل تصوراتی دنیا کے تلازموں، استعاروں اور تمثالوں پر مشتمل ہے۔ یہ سارے شعری
 جوہر شاعر کی داخلی دنیا کے ذوق و شوق اور استغراق سے سرشار ہیں۔ بے خودی، خود رفتاری اور گم گشتگی کا داخلی تجربہ
 اس غزل کی مجموعی کیفیت کو ایک نہایت پر تاثر شعری منظر دکھاتا ہے اور ہم اس دنیا کے مناظر سے مسلسل مسحور
 ہوتے جاتے ہیں۔

ظفر کی دوسری غزل میں سراج اور گنگ آبادی کی غزل کا آہنگ پس منظر میں سنائی دیتا ہے۔ ظفر کی غزل
 کے شعری آہنگ میں ایک ایسی لے پیدا ہوتی ہے جو ہر ایک شعر میں جذبے اور خیال کی آمیزش سے ایک نئے معنی
 کی تشکیل کرتی ہے۔ عشق و محبت کی وارداتوں سے اثر پذیر یں کا ایک موثر تجربہ پیدا ہوتا ہے۔ اس غزل کے باطنی
 تجربہ کی بیداری اور آگہی سے ہم عرفان ذات کی نادر کیفیتوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

ظفر کی مذکورہ بالا دونوں غزلوں میں تخلیقیت کا ایک پراسرار عمل جاری و ساری ملتا ہے۔ جہاں شاعر

تجربہ کی ایک نئی دنیا کا انکشاف لمحہ بہ لمحہ کرتا جاتا ہے۔ یہ ایک وجدانی دنیا کا تجربہ ہے جہاں اس کی تخلیقی شخصیت معنی اور آہنگ کی نادر منزلوں سے گزرتی ہے۔ ان غزلوں میں شاعر جن تخلیقی لمحات سے گزرا ہے ایسے زرخیز لمحے کبھی کبھار ہی آتے ہیں کہ جہاں وہ سراپا تخلیق بن جاتا ہے۔

ظفر کی شاعری فرد کے وجدانی تجربات کی دنیا کے ساتھ ساتھ اس کی کچلی ہوئی افسردہ انا کی کہانی بھی ہے۔ یہ شاعری فرد سے بڑھ اجتماعی زندگی کے المیہ کو بھی بیان کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے ۱۷۳۹ء سے لے کر ۱۸۰۳ء تک کا زمانہ مغلیہ سلطنت کے لیے شدید بحران اور شدا ۱۸۰۳ء کا زمانہ تھا۔ اندرونی خانہ جنگی، بغاوتوں، مہم جوئیوں اور بیرونی حملہ آوروں کی وجہ سے پورا ہندوستان ٹوٹ پھوٹ رہا تھا۔ بستیاں اجڑ رہی تھیں، شہر جل رہے تھے انسان مر رہے تھے اور مجموعی طور پر فضا میں فنا، تباہی، بربادی اور کشت و خون کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔ میر جیسے شاعر نے اسی تاریخی عمل سے تخلیقی طاقت حاصل کی تھی اور بعد ازاں اجڑتے ہوئے شہروں اور گریہ کنائیں انسانوں کی تمثالیں کثرت سے اس کے تخلیقی عمل میں نمودار ہوئی تھیں۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں دلی شہر کے باہر کثیر مقدار میں تباہ حال عمارتیں نظر آتی تھیں۔ شاداب باغ اجڑ گئے تھے اور تاریخ اپنے زخموں کو لیے چیخ رہی تھی۔ ظفر کی غزلوں میں ان دیران اور تباہ حال ایام کی یادیں موجود ہیں۔ کلیات ظفر کا یہ صفحہ تاریخ کے سینے پر ہونے والی اس تباہی کا حال سناتا ہے:

جہاں دیرانہ ہے پہلے کبھی آباد گھریاں تھے
شغال اب ہیں جہاں بے کبھی بے بشریاں تھے
جہاں چنیل ہے میداں اور سراسر ایک خارستان
کبھی یاں قصر و ایواں تھے چمن تھے اور شجریاں تھے
جہاں پھرتے بگولے ہیں اڑاتے خاک صحرا میں
کبھی اڑتی تھی دولت رقص کرتے سیم بریاں تھے
جہاں ہیں سنگ ریزے تھے یہاں یا قوت کے تودے
جہاں کنکر پڑے ہیں اب کبھی رلتے گھریاں تھے
جہاں سنسان اب جنگل ہے اور ہے شہر خاموشاں
کبھی کیا کیا تھے ہنگامے یہاں اور شور شراباں تھے
جہاں اب خاک پر ہیں نقش پائے آہوئے صحرا
کبھی محو تماشا دیدۂ اہل نظر یاں تھے
ظفر احوال عالم کا کبھی کبھی ہے کبھی کبھی ہے
کہ کیا کیا رنگ اب ہیں اور کیا کیا پیشتریاں تھے

ظفر کی شاعری کا جائزہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا کہ جب تک ہم اس کی غزل کی مخصوص بنیادی علامتوں کا تذکرہ نہیں کرتے۔ وہ اردو غزل کا پہلا شاعر ہے کہ جس نے ”قید“ و ”قفص“ کی علامتوں کو سیاسی معنویت عطا کی ہے۔ آج بھی یہ علامتیں انیسویں صدی کے نصف اول کی سیاسی معنویت کی اہم شہادت کے طور پر موجود ہیں۔ ان علامتوں کی معنویت تاریخ کے ایک خاص پس منظر میں متعین ہوتی ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی ”نوائے ظفر“ کے تعارف میں اس نوعیت کی علامتوں کی طرف اشارہ کر چکے ہیں

تاریخ کے پس منظر پر نظر ڈالیے تو معلوم ہو گا کہ اٹھارہویں صدی کے ربع اول ہی سے ہندوستانی معاشرے کے اندر فعال قوتوں کا زوال شروع ہو جاتا ہے اور انیسویں صدی کا ربع اول ان قوتوں کی موت کی خبر سناتا ہے۔ چنانچہ یہ دور انفعالیات کی آخری حدوں کو چھوتے ہوئے خارجی جبر سے سمجھوتہ کر لیتا ہے۔ درحقیقت ہندوستان کی سیاست میں جمہوریت کا یہ رویہ اٹھارہویں صدی کے ربع آخر ہی میں غالب آ جاتا ہے اور انیسویں صدی کا ربع اول اسے مزید غالب کرتا ہے اور انسانوں کو اس طرز زیت میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ شکست کا یہ ہی رویہ بہادر شاہ ظفر کے تخلیقی رویے میں اجاگر ہوتا ہے اور ”قفص“ ”زنداں“ اور ”زنجیر“ کی علامتوں میں تماشائی وجود بناتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب مغلوں کی خارجی آزادی کا پہلے مرہٹوں اور بعد ازاں کمپنی کے ہاتھوں مکمل طور پر خاتمہ ہو چکا تھا۔ بہادر شاہ ظفر کی خارجی آزادی کا یہ عالم تھا کہ اس کی حرکات و سکنات پر کمپنی کو پورا اختیار حاصل تھا۔ لال قلعہ سے تفریح یا کسی دوسرے مقصد سے نکلنے کے لیے بادشاہ ریڈیٹنٹ کو اطلاع دیتا تھا اور اس کی منظوری کے بغیر وہ باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ اس طرح وہ قلعہ میں مقید ہو کر رہ گیا تھا اور خارجی آزادی کی نعمت سے محروم تھا۔ چنانچہ ظفر کی غزل میں قلعہ کی چار دیواری کبھی ”زنداں“ کا روپ دھارتی ہے اور کبھی ”قفص“ کا اور کبھی یہ سیاسی اسیری ”زنجیر“ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

آئیے ہم ذرا ”قفص“ اور ”زنداں“ میں مقید اس کردار سے ملاقات کرتے ہیں جو کبھی اپنے آپ کو پرندے کی تماشائی علامت میں دیکھتا ہے اور کبھی انسان کی صورت میں خود کو ”زنداں“ کے درودیوار میں پابہ زنجیر پاتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ان دونوں تماشائی علامتوں میں جو چیز مشترک ہے وہ خارجی آزادی سے محروم ہونا ہے لہذا ان علامتوں کا المیہ آزادی کے سلب ہونے سے جنم لیتا ہے۔

اب ذرا یہ دیکھیے کہ ”قفص“ و ”زنداں“ میں گرفتار یہ کردار ہر زماں اپنے المیہ کا جو اظہار کرتا ہے اس کا مخاطب کبھی ذات سے ہے اور کبھی صیاد سے اور کبھی ہم نوا پرندوں سے اور کبھی اسیروں سے۔ یہ ہر حال اس کے اندر کا مستقل آشوب کئی صورتوں میں اپنی شکلیں بناتا رہتا ہے:

اسیر کج قفس ہوں میں اے نوا سنجو	بلا سے میری گر آیا بہار کا موسم
ہم صیغہ مری فریاد و فغاں گلشن میں	آہ کیا ہوتا جو پاس آ کے قفس سے سنتے
اے صبا ہوں بلبل تصویر مجھ کو کیا خبر	کب بہار آئے ہے گلشن میں خزاں کب جائے ہے
بہ رنگ طائر تصویر ہوں میں دام حیرت میں	رہائی کی مری کوئی جو صورت ہو تو کیوں کر ہو

لگا رہتا ہے تیرا باغ میں اے باغباں کھٹکا
چمن کو یاد کر کے ہم قفس میں اس قدر پھڑکے
تا باغ ہم نہ پہنچے قفس ہی میں مر گئے
ہزار افسوس ہے بلبل چمن میں
اے ظفروں ہیں اسیران قفس حیرت میں
نہ تنگ کیوں ہمیں صیاد یوں قفس میں کرے

کہاں مرغ چمن شاہ چمن پہ جم کے بیٹھے ہے
کہ بازو ٹوٹ کر دونوں ہوئے ہیں لہو میں غنچ
کہہ کر کہ ہائے چمن! ہائے باغ باغ!
رہا تیرا نہیں اب ایک پر تک
ہو دے جس طرح سے دیوار گلستاں پر نقش
خدا کسی کو کسی کے یہاں نہ بس میں کرے

”قفس“ کی اس تصویر کا ایک اور رخ بھی ہے۔ یہ رخ حالات کے جبر کے ہاتھوں پیدا ہوتا ہے۔ جہاں شاعر خارجی آزادی کے تصور سے مایوس ہو جاتا ہے۔ اسے یقین ہو جاتا ہے کہ اس کی حالت میں کسی قسم کا تغیر ممکن نہیں ہے۔ ”اسیری“ کی زندگی مستقل معلوم ہونے لگتی ہے اور آخر کار اسے اسیری کے ستم سے سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ پھڑپھڑانے کی جگہ پہلے جیسی اسیری کی طرف مراجعت کر جاتا ہے جہاں انفعالیات کی دبیز چادر تلے وہ مسلسل دبا ہوا رہتا ہے۔ معاشرتی ضابطوں کی توانائی زائل ہونے کے بعد یہ کیفیت تسلسل کے ساتھ طاری رہتی ہے۔ بڑھتے بڑھتے پورے معاشرے کی شخصی اور اجتماعی انا مغلوب ہو جاتی ہے۔ ”قفس“ کی تمثالی علامت میں اس دور کا یہ طرز احساس بہ خوبی طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس طرز احساس کی انتہا یہ تھی کہ ”قفس“ کی اسیری کا عادی ہو جاتا ہے اور اس کیفیت میں وہ سکون محسوس کرنے لگتا ہے۔ اسی لیے یہ کہا گیا کہ مغلوں کو قید میں رہنے کی عادت ہو گئی تھی۔“

اڑ گئی صیاد اب دل سے ہوس پرواز کی
لگ گیا تھا جن دنوں کج قفس میں اپنا دل
دل اپنا لگ گیا کج قفس میں اب کسے پروا
صیاد تو نے کر دیا آزاد پر ہے ڈر
کیا کرے گی چھوٹ کے قید قفس سے عندلیب
اب تو پھڑکے ہے قفس میں بلبل تازہ اسیر

بیٹھا رہنے دے قفس میں ہم کو پر جھلائے ہوئے
ہم کو اے صیاد کچھ پروا رہائی کی نہ تھی
بہار آئے چمن میں ہم صفیر دیا خزاں آئے
پھر کھینچ لائے ہم کو محبت نہ دام کی
اب تو ہے وہ بھی شکستہ بال ہم سی ہو گئی
کوئی دن کو دیکھنا اس کو یہیں مل جائے گی

آئیے اب ہم اس مسئلہ کی ایک نفسی صورت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ”قفس“ ”صیاد“ ”دام“ اور ”اسیری“ کے تصورات سے جو آشوب پیدا ہوتا ہے، ظفر اس کا مداویوں کر کرتا ہے۔ اس لیے کہ ایک نفسی صورت حال سے نکلنے کے لیے یقینی طور پر ایک دوسری نفسی صورت حال کے تجربے سے گزرنا پڑے گا۔ ظفر اس مشکل صورت حال کے دباؤ اور تناؤ کی شدتوں کو کم کرنے کے لیے بعض ایسی علامتوں اور تمثالوں کی پناہ تلاش کرتا ہے جو اس کو نفسی دباؤ کی شدتوں سے نہ صرف نجات دلاتی ہیں بلکہ اسے سکون، بے اشت اور آزادی کے تجربے سے ہم کنار کر دیتی

ہیں۔ چنانچہ ظفر ”وحشت“ ”جنون“ ”دشت“ اور ”صحرا“ کی علامتوں میں اپنا نفسی مداوا ڈھونڈتا ہے۔ ان علامتوں کی پھیلی ہوئی دنیا اسیری کے تصورات سے وابستہ علامتوں پر تناؤ کو کم کر کے اس کی سائیکی (Psyche) کو متوازن کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ ”قفس“ اور ”زنداں“ کی گھٹن اور مصائب کا ترکیہ ”وحشت“ اور ”جنون“ کے تصور سے ہوتا ہے۔ ”قفس“ وہ مقام اسیری ہے جہاں ہم ظفر کی مجبور ذات سے متعارف ہوتے ہیں اور اس علامت کی صورت میں ہم اس کی ذات کے نوے سنتے ہیں جو اس کی ہزیمت زدہ ذات کی بے بسی، لاچارگی اور محرومی کے قہے ہیں مگر ظفر جوں ہی ”وحشت“ ”جنون“ اور ”دشت و صحرا“ کی کھڑکی کھولتا ہے اس کی نفسی دنیا بدلنے لگتی ہے:

غل سدا وادی وحشت میں رکھوں گا برپا	اے جنوں دیکھ مرے پاؤں کی زنجیر نہ توڑ
میں اگر بھاگا تو پھر ہرگز نہیں آنے کا ہاتھ	کہہ دو وحشت سے کہ کیوں چھیڑے ہے دیوانی مجھے
چاک گریباں، ٹکڑے دلاں، پال پریشاں خاک، سر	اپنا جنوں سے ہے یہ عالم چاہتے ہیں سو کرتے ہیں
جوش وحشت کے ہمارے اور ہی کچھ ڈھنگ ہیں	رہنے دے گا یہ نہ جنگل میں نہ بستی میں ہمیں
کوئی دیوانہ کیا پھر سلسلہ جناب وحشت ہے	سب کیا ہے الہی خانہ زنجیر میں غل کا
زنداں میں کیا پڑے ہو کہے ہے مجھے جنوں	تم چند روز سیر بیابان تو کرو
نکل کر خانہ زنجیر سے دیوانگی میں ہم	نہیں ہیں مثل آواز سلاسل اپنے کہنے میں
جوش جنوں میں جیسے نکل آتا ہوں باہر زنداں سے	ساتھ مرے زنجیر بھی میری کرتی ہوئی غل آتی ہے
توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہو کہیں	دیکھو غل ہے پڑا خانہ زنداں میں کیا
اے جنوں توڑ کے زنجیر در زنداں کو	جی میں ہے کھائے اب چل کے بیابان کی ہوا

مندرجہ بالا اشعار میں ”جنون“ ”وحشت“ اور ”دیوانگی“ کے تصورات ظفر کی کچلی ہوئی محبوس انا کے لیے ارتقا کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ سیاسی اور معاشی طور پر بار بار گھائل ہوتی ہوئی انا ان تصورات کے حوالے سے ایک نعرہ مستانہ بلند کرتی ہے اور کچھ دیر کے بعد ایک گوشہ عافیت تلاش کر لیتی ہے۔ یہ صورت حال صرف ظفر کی شاعری تک ہی محدود نہیں ہے۔ اٹھارھویں صدی کے نصف دوم سے انیسویں صدی کے نصف اول تک سیاسی اور اقتصادی زوال کے ہاتھوں برصغیر کے انسانوں کی محبوس اور مجرد انا کا یہ المیہ کھیل جاری رہتا ہے۔ تخلیقی سطح پر ”جنون“ اور ”وحشت“ جیسے تصورات کے اظہار سے اس دور کی انا اپنے ترکیہ کی شکلیں تلاش کرتی رہتی ہے اور یہ ترکیہ اس کے لیے گوشہ عافیت کا کام دیتا ہے۔

ظفر کی کلیات میں چار دواوین شامل ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ کلام ایسا بھی ظفر سے منسوب کیا جاتا ہے جس کا تعلق ۱۸۵۷ء سے وابستہ ہے۔ ۱۹۵۷ء میں جب خلیل الرحمن اعظمی نے ظفر کا انتخاب ”نوائے ظفر“ کے نام سے شائع کیا تھا تو اس کے آخر میں ”دکھی کی پکار“ کے عنوان سے ظفر کا ایسا کلام شامل کیا تھا جو مختلف مجموعوں میں ان کے نام سے چھپا تھا۔ یہ وہ کلام ہے جسے اردو ادب کے نقاد ظفر کی تخلیق ماننے کے لیے تیار نہیں ہوئے۔ اس کی وجہ

عام طور پر یہ بیان کی جاتی ہے کہ ستمبر ۱۸۵۷ء میں سقوطِ دلی کے بعد ظفر انگریز کی قید میں رہے جہاں ان کی نہایت کڑی نگرانی کی جاتی تھی۔ کھانے پینے کی معمولی سی سہولت کے علاوہ انہیں لکھنے پڑھنے کی سہولتیں قطعاً حاصل نہ تھیں۔ دلی سے جلاوطنی کے بعد رنگون کے قیام کے دوران میں بھی ان کو نہایت کڑی نگرانی میں رکھا گیا تھا۔ اس لیے مفروضہ یہ ہے کہ ظفر کے نام سے جو کلام کلیات کے علاوہ ملا ہے، وہ دوسرے لوگوں کا لکھا ہوا ہے۔ ظفر کے اس کلام میں وہ چند ایسی غزلیں بھی شامل ہیں کہ جن کو بے حد شہرت حاصل ہوئی:

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آسکے میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں

گئی یک بہ یک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے
کرد اس ستم کا میں کیا بیاں مرا غم سے سینہ فگار ہے

لگتا نہیں ہے جی میرا اجڑے دیار میں
کس کی بنی ہے عالم ناپائے دار میں

پس مرگ میرے مزار پر جو دیا کسی نے جلا دیا
اسے آو دامنِ باد نے سرشام ہی سے بجھا دیا

مندرجہ بالا غزلوں کو ۱۸۵۷ء کے بعد داستانِ شہرت حاصل ہوئی۔ چوں کہ ان غزلوں میں احساسِ شکست، خود رنجی، بے بسی اور بے کسی کا المیہ مرقوم تھا، اس لیے یہ غزلیں برصغیر کے انسانوں کے اندر بدلتی ہوئی صدیوں میں تسلسل کے ساتھ سوز و گداز اور رنج و الم کی کیفیات پیدا کرتی رہی ہیں۔ ان غزلوں کی المیہ کیفیات سے متاثر ہو کر برصغیر کا قومی شعور گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے اپنا تزکیہ نفس کرتا رہا ہے۔ اس شاعری میں پائی جانے والی خود رنجی سے اس خطے کی قومی انا کو تسکین کے مواقع فراہم ہوتے رہے ہیں۔ اگرچہ اس کلام پر اعتراض ہوتے رہے اور اسے ظفر کا کلام قرار دینے سے گریز بھی کیا جاتا رہا۔ چوں کہ ان غزلوں کے اسلوب، شعری آہنگ، جذبات اور محسوسات میں ظفر کا رنگ بہت گہرا تھا، اس لیے ان کو ظفر کا کلام نہ کہنا بھی مشکل ہوتا تھا۔ یہی وہ وجوہات ہیں کہ جن کے سبب سے اردو ادب کی تاریخ اس کلام کو بہ دستور سینے سے لگائے ہوئے ہے۔

حقیقت یہ تھی کہ دلی میں بغاوت کے مقدمہ سے پہلے، مقدمے کے دوران اور بعد ازاں سزا کے اعلان تک ظفر کو کاغذ، قلم کی سہولت میسر نہ تھی۔ سزا کے اعلان کے بعد رنگون میں بھی کاغذ، قلم کے حصول پر پابندی عائد رہی۔ ظفر کی کلیات کو دیکھ کر یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ ایک بسیار گو اور قادر الکلام شاعر تھا۔ اس لیے قید و بند کی صعوبتوں میں

مگر قمار ہونے کے بعد بھی اس کا سلسلہ کلام جاری رہا ہو گا۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ اس نے ان اوقات میں اشعار نہ کہے ہوں۔ شاید دلی کا مظلوم بادشاہ شعر گنگنا کر رہ جاتا ہو گا اور اس سے سکون قلب کا سامان مہیا کر لیتا ہو گا۔ اگر ظفر کا جیبہ کلام دست یاب ہو سکتا تو اس کے گزشتہ کلام کی نسبت زیادہ پر تاثیر ہو تا اور اس پر گزرنے والے آشوب کی داستان بھی سناسکتا مگر افسوس کہ یہ کلام دلی دنیا کو حاصل نہ ہو سکا۔ صرف چند غزلیں ہی ملی ہیں مگر وہ بھی متنازعہ بن گئی ہیں۔

کلام ظفر کے بارے میں ایک نادر انکشاف لندن ٹائمز (London Times) کے نمائندے ڈبلیو۔ ایچ۔ رسل (W.H. Russell) کے ایک بیان سے ہوتا ہے۔ رسل یورپ سے آنے والا شائد پہلا جنگی نامہ نگار تھا۔ وہ جنوری ۱۸۵۸ء میں ہندوستان میں وارد ہوا تھا اور جون ۱۸۵۸ء میں دلی پہنچا تھا۔ اس نے سقوط دلی کے بعد کے آشوب کو دیکھا تھا۔ رسل ان چند لوگوں میں شامل تھا کہ جنہیں ظفر کو مزا سے پہلے دلی میں دیکھنے کا موقع ملا تھا۔ اس نے ایک اندھیرے اور تاریک کمرے میں میلے کپلے لباس میں ملبوس ایک بوڑھے آدمی کو دیکھا تھا جس کے پاؤں نیچے تھے اور سر پر ایک تنگ ٹوپی منڈھی تھی اور جو پیتل کے ایک تشلہ پر جھک کر مسلسل قے کیے جا رہا تھا۔ رسل کہتا ہے کہ یہ دلی کا معزول بادشاہ بہادر شاہ ظفر تھا جو شاعر بھی تھا۔ اس کے چار شعری دیوان ہیں۔ وہ بہ دستور شعر کہہ رہا تھا۔ رسل کو بتایا گیا کہ دو ایک دن ہی پہلے اس نے چند عمدہ شعر مرتب کر کے ایک جلی ہوئی لکڑی سے جیل کی دیوار پر لکھے تھے۔ ۱۱۵

رسل کے بیان کا آخری حصہ توجہ طلب ہے اور ایک انکشاف کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مقام پر یہ قیاس کرنا عین ممکن معلوم ہوتا ہے کہ جیل کی دیوار پر جلی ہوئی لکڑی سے لکھے ہوئے اشعار کو ہندوستانی خدمت گاریاں کر کے باہر لے جاتے ہوں گے اور بعد ازاں ان کو قلم بند بھی کر لیا گیا ہو گا۔ اس شہادت کی بنیاد پر یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ سقوط دلی کے بعد ظفر کا ملنے والا کلام اس کی تخلیق نہیں ہے۔

ظفر کی ایک مشہور زمانہ غزل ہے:

مگنی یک بہ یک جو ہوا پلٹ

اس غزل کو دلی کے ایک نہایت معمولی شاعر حسامی سے منسوب کیا جاتا ہے۔ دلی کے مرثیوں پر مشتمل ایک انتخاب ”فغان دلی“ کے نام سے ۱۸۶۳ء/ ۱۲۸۰ھ میں شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے میں حسامی کے نام سے کلام شامل نہیں ہے مگر بعد کے ایڈیشن میں مذکورہ بالا غزل حسامی کے نام سے طبع ہوئی تھی۔ اس اشاعت کے طویل عرصہ بعد ۱۹۵۴ء میں اکادمی پنجاب، لاہور کی طرف سے یہ مجموعہ شائع کیا گیا تھا۔ اس میں مندرجہ بالا غزل حسامی کے نام سے چھپی تھی۔ مولانا صلاح الدین احمد نے اس پر مختصر سا تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ غزل فنی اسقام سے معمور ہے۔ حسامی کم علم ہے اور اس میں قواعد زبان اور تلفظ تک کی غلطیاں موجود ہیں۔ ۱۱۶ دریں حالات ایک نہایت پختہ اور اعلیٰ درجے کی غزل کو ایسے کم علم شاعر کی تخلیق کیوں کر سمجھا جاسکتا ہے۔ غزل کی شعری لغت، تراکیب، یاسیت اور سوز و گداز بالکل کلام ظفر سے مماثل ہیں اور خصوصاً اس کا شعری آہنگ ظفر کے پسندیدہ آہنگوں کے عین مطابق ہے۔ اس لیے اس غزل کا معاملہ توجہ طلب ہے۔

یہ نومبر ۱۸۶۲ء میں رنگون شہر کی ایک صبح تھی۔ جب پت جھڑ کے پتے اڑتے پھر رہے تھے۔ یہ ۷۔ نومبر کا دن تھا اور صبح کے پانچ بجے تھے اسی صبح کو ہندوستان کا جلاوطن اور معزول بادشاہ بہادر شاہ ظفر جسم و جاں کی قید سے آزاد ہوا۔ اس کی تدفین کا بندوبست نگران برطانوی افسر کی موجودگی میں ہوا۔ تجہیز و تکفین کے لیے ایک ملاکی خدمات حاصل کی گئی تھیں۔ اس کے جسم کو ساگون کے ایک صندوق میں رکھ کر سرخ رنگ کے سوئی کپڑے سے ڈھانپ دیا گیا تھا۔ ۷۔ نومبر ہی کو شام چار بجے اسے اینٹوں کی قبر میں دفن کیا گیا اور قبر کے اوپر مٹی ڈال کر زمین کے برابر کر دیا گیا تھا۔ ظفر کی موت بہ ظاہر ایک ناکام انسان کی موت تھی جو اپنے عہد کو شکست اور مایوسی کے سوا کچھ بھی نہ دے سکا تھا۔ وہ بے اثر، بے بس اور بے اختیار انسان تھا مگر اس کی شکست، زوال اور خاتمے کا الیہ آج بھی برصغیر کے لاشعور کا ایک پرورد حصہ ہے۔ آج بھی اس کے نام کے ساتھ ہماری قومی سائیکی مضطرب ہو جاتی ہے اور تاریخ کی اس گھڑی کو یاد کرنے لگتی ہے جب برصغیر میں قومی حکومت کے خاتمے کی الم ناک چیخ بلند ہوئی تھی۔

وفات ظفر (۱۸۶۲ء) تک ظفر کا شہر دلی تباہی و بربادی کے بے شمار منظر دیکھ چکا تھا۔ محلوں کے محلے گرا دیے گئے تھے۔ بڑی بڑی حویلیاں اور کٹڑے زمیں بوس ہو چکے تھے۔ قلعہ کے اندر عمارات کو بے دردی سے مسمار کر دیا گیا تھا۔ ہزاروں خاندان اجڑ چکے تھے۔ قتل و غارت کا بازار اگرچہ سرد ہو چکا تھا مگر متاثرین کی نہایت کثیر آبادی نوحہ کناں تھی۔ دلی کی فضاؤں میں سوگ داری، الم اور خوف و دہشت کی ایک لہر مستقل طور پر چل رہی تھی۔ سن ستاون کی شکست کا داغ ابھی تازہ تھا۔ ہندوستانی ذہن انگریزوں کے خوف ناک مظالم کے سبب ہنوز پریشان خاطر تھے۔ لوگ نوآبادیاتی حاکموں سے مغایمت اور سمجھوتہ کا راستہ تلاش نہ کر سکے تھے۔ نئے حکام اور رعایا میں ماضی کے حوالے سے شدید ذہنی تناؤ برقرار تھا۔

ظفر کی وفات (۱۸۶۲ء) کے آس پاس دلی کی در ماندہ ادبی بساط پر سکوت طاری تھا۔ غالب، ذوق، مومن، شیفۃ اور ظفر جیسے شعرا کا دور ختم ہو چکا تھا۔

ظفر کی موت کے وقت دلی میں اردو شاعری پت جھڑ کی رت جیسا منظر پیش کر رہی تھی۔ ایک بڑی شعری روایت کے خاتمہ کے بعد ایک بڑا ادبی خلا پیدا ہو گیا تھا۔ اس خلا کو پر کرنے کے لیے کسی شاعر کبیر کی ضرورت تھی اور ایسا کوئی مرد دلی کے شعری افق پر نمودار نہ ہو سکا تھا۔ البتہ غالب جیسا پیر مرد شاعر اپنا شعری سفر ختم کر کے اس تباہ حال شعری بساط پر نوحہ زن تھا۔ اس کے لیے دلی کی ہستی کا وہ عالم بدل چکا تھا جو منحصر کئی ہنگاموں پر تھا۔ اب نہ قلعہ رہا تھا نہ ہر ہفتے سیر جہنما کے پل کی تھی اور نہ چاندنی چوک کا وہ سماں باقی رہا تھا۔ پھول والوں کا میلہ موقوف ہو چکا تھا۔ بازار مسجد جامع اجڑ گیا تھا اور جامع مسجد کی سیڑھیاں ویران پڑی تھیں۔ اس دور میں غالب اپنے گھر کی کوٹھڑی کو گوشہ عافیت بنائے داستانیں پڑھ رہا تھا، شراب پیتا تھا، احباب کو مکتوب لکھ کر خاطر طبع کا سامان پیدا کرنا تھا یا آنے والے احباب کا راستہ دیکھتا رہتا تھا۔ اسی برس اس کی کتاب ”قاطع برہان“ نول کشور نے شائع کی تھی۔

شیفۃ ۱۸۵۷ء کے شہداء سبہ کر اور اپنی جاگیر کے کثیر حصے سے محروم ہو کر بہ حالت خستہ جہاں گیر آباد میں مقیم تھا جہاں وہ دور بیٹھا دلی کی اجڑی محفلوں کی دھول میں اٹار ہتا تھا۔ درحقیقت وہ تصوف کی پناہ گاہ میں اپنے آپ

کو محفوظ کر کے ایک مختلف زندگی بسر کرنے لگا تھا۔ دلی کا صدر الصدور اور شعرو سخن کا باکمال شناور مفتی صدر الدین آزاد سن ستاون کی پاداش میں اپنے عزت و وقار سے محروم ہو کر شدید تنگ دستی اور مصائب کا شکار تھا۔

دلی کا شعری مرکز اجڑنے سے شعرا، رام پور اور حیدر آباد کی طرف ہجرت کر گئے تھے جہاں انیسویں صدی کے نصف آخر میں زبان و بیان کی ہلکی پھلکی ریاستی شاعری کا مقبول دور شروع ہونے کو تھا۔ جہاں سن ستاون کے حادثے کو فراموش کرتے ہوئے داغ کا نشاطیہ اسلوب وجود میں آنے والا تھا۔

سن ستاون کے تہذیبی اثرات کے تحت ادب میں تبدیلی کا خاموش عمل بھی شروع ہو رہا تھا۔ ۱۸۶۲ء میں اردو کا پہلا ناول ”خط تقدیر“ لاہور میں مولوی کریم الدین کے قلم سے شائع ہو چکا تھا اور نذیر احمد کے ناولوں کا ماحول وجود میں آ رہا تھا مگر شاعری میں کسی اہم تبدیلی کے لیے ابھی بارہ برس کا عرصہ باقی تھا۔ جدید اردو شاعری ۱۸۷۳ء میں لاہور کے مشاعروں سے ایک بڑی تبدیلی کا اعلان کرنے والی تھی۔

مصطفیٰ خاں شیفتہ

(۱۸۶۹ء-۱۸۰۹ء)

شیفتہ ۱۸۰۹ء میں دلی میں پیدا ہوئے جب تخت دلی پر اکبر شاہ ثانی جلوہ افروز تھا۔ کمپنی کی عمل داری (۱۸۰۳ء) سے مرہٹوں کی لوٹ مار اور بد انتظامی کے بعد دلی اور نواحی علاقوں میں امن و امان اور انتظام بحال ہو چکا تھا۔ مرہٹہ دور کی افرا تفری اور روز و شب کی اکھاڑ پچھاڑ کا سلسلہ تمام ہونے سے دلی کے سیاسی اور انتظامی معاملات میں استحکام پیدا ہوا تھا۔ اکبر شاہ ثانی کو کمپنی کی طرف سے مقررہ وظیفہ مل رہا تھا اور دلی سے متعلقہ زمینوں کی یافت بھی حاصل ہو رہی تھی۔ اس تبدیلی سے مغلوں کے دربار کی علامتی رونق کچھ کچھ بحال ہوئی تھی اور زندگی پرانی رسوم اور روایات کو لیے ہوئے آگے بڑھنے لگی تھی۔ ان حالات کا ایک مثبت نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ دلی سے علما، شعرا اور دانشوروں کے انخلا (Drain) کا سلسلہ رک گیا اور شہر تیزی کے ساتھ علما، فضلا اور شعرا کی ایک بزم عالیہ نظر آنے لگا۔ یہاں ہر فن کے لوگوں کا اجتماع ہوا اور ۱۸۵۷ء تک پہنچتے پہنچتے یہ شہر اپنی گزشتہ علمی عظمت کی حقیقی علامت معلوم ہونے لگا۔ یہاں شعر و ادب کا بازار بالخصوص پر رونق ہوا۔ قلعہ معلیٰ میں اور دلی کے اہل کمال کے گھروں میں باقاعدہ مشاعروں کے سلسلے جاری ہوئے۔ شعر و شاعری کی مقبولیت پیدا کرنے میں ان شاعروں کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔ اولیٰ شب دیوان خانوں میں دریوں اور قالینوں پر چاند نیاں بچھتیں گاؤں کیے لگتے۔ حفظ مراتب کے مطابق شعرا کی نشست کا اہتمام ہوتا۔ شعرا کے سامنے چھوٹی چھوٹی کشتیوں میں الالچیاں اور چکنی ڈلیاں رکھی جاتیں۔ خاص دانوں میں لال صافوں میں لپٹے اور گلاب کی پتیوں کی تہوں میں رکھے پان سجائے جاتے۔ چاندی کے لگن میں شمع روشن کی جاتی، مشاعرہ شروع ہوتا اور واہ واہ سبحان اللہ کی بلند آوازیں کے ساتھ شعرا کے کلام پڑھنے کا سلسلہ جاری رہتا۔ شیفتہ کی ابتدائی تربیت اسی ماحول میں ہوئی اور شاعری کے فطری مذاق کے باعث ان میں

خن فہمی کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہوئی۔

شیفۃ کی تخلیقی زندگی کا بھرپور دور ۱۸۲۳ء سے ۱۸۳۶ء تک ہے۔ ۱۸۲۳ء کے آس پاس کا ادبی منظر نامہ دیکھیے تو اس زمانے میں غالب طرزِ بیدل کی اسیری سے رہائی حاصل کرنے کی منزل میں اپنا ادبی سفر طے کر رہا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ مشکل پسندی کے اسالیب سے باہر نکلنے کے لیے کوشاں تھا اور اس سلسلہ میں کچھ تجرباتی کلام کہہ کے اپنے شعری مستقبل کے لیے ایک نیا لائحہ عمل بنانے میں مصروف تھا۔ ادبی کش مکش کے اس دور میں ایک نئی شعریات کی تلاش کا کام نسخہء حمید یہ میں دیکھا جاسکتا ہے جہاں وہ اپنے ادبی حصار سے باہر نکل رہا ہے مگر ۱۸۲۷ء میں اس کو گردشِ روزگار نے سفرِ کلکتہ کی طویل اور کٹھن مسافتوں کے سپرد کر دیا۔ سفرِ کلکتہ کے اثرات کا ایک نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ دلی میں مراجعت کے بعد اردو شاعری میں اس کی دل چسپی بالکل سکڑ کر رہ گئی۔ یہ اس حقیقت کا ایک رد عمل بھی تھا کہ دلی میں اس کی اردو شاعری سے عدم دل چسپی کا عام اظہار کیا گیا تھا۔ ذوق کے شعری اسالیب اس دور میں سکھ رائج الوقت کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ اس لیے شعرِ غالب کو ثانوی مقام ہی حاصل ہو سکتا تھا لہذا دل برداشتہ ہو کر غالب اپنی تمام تر تخلیقی قوت فارسی شاعری میں صرف کر رہا تھا۔

ذوق کی شعری لسانیات نے شعری معنویت اور فکر و خیال کی بلندی کو شاہ نصیر کی روایت کے مطابق ثانوی حیثیت دے دی تھی۔ ذوق کے اثرات سے اردو شاعری جذبے 'احساس' حسن و عشق اور داخلی فکر و خیال کی دنیا میں پسپا ہوتی گئی۔ ذوق مجلسی تہذیب کا شاعر تھا۔ اس کی شاعری کا عروج اس زمانے میں شروع ہوا جب دلی میں کمپنی کی حکومت کے باعث امن و امان کا دور دورہ تھا۔ اس لیے مجلسی تہذیب کے اثرات سے اس دور میں مشاعروں کی روایت بالخصوص فروغ پذیر ہوئی۔ ذوق اسی روایت کا شاعر تھا اور اس نے زبان و بیان کے طلسم سے شمالی ہند کو مسحور کر رکھا تھا۔ مجلسی تہذیب کے دل دادگان اس کی شاعری میں زبان و بیان کے چٹکاروں 'لفظی بندشوں' محاوروں کے نہایت مانوس استعمال اور زندگی کی عمومی سچائیوں کے اظہار سے ازبس محفوظ ہوتے تھے اور شعری اسلوب کا یہ ذوق و شوق اس عہد کا معیاری شعری قرینہ قرار پایا تھا۔

غالب اور ذوق کے شعری معیارات کے ساتھ ساتھ اس ادبی منظر نامہ پر مومن بھی موجود تھا جو خالص عشقیہ شاعری کے میدان میں شہرت حاصل کر رہا تھا۔ غالب کی طرح وہ بھی دانش و دروں کا شاعر تھا۔ اس نے جذبے اور خیال کی نزاکت کو ایک فن کا درجہ دے دیا تھا۔ اپنے معاصرین کے مقابلہ میں اس کی شاعری میں ایک مختلف طرزِ احساس بھی پایا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں اکثر و بیشتر وقت خیال کا مظاہرہ ملتا ہے جب کہ مومن نزاکتِ خیال کی طرف مائل ہے۔ اس کے ادبی جوہر کی پوری قوت اس نکتہ پر مرکوز رہتی ہے۔ مومن کا یہ طرزِ خاص ان کی شعری جمالیات کے سبب نفاستوں اور لطافتوں سے معمور رہتا ہے۔ یہ اس کی انفرادیت بھی تھی۔

۱۸۲۳ء کے آس پاس دلی کے اس ادبی ماحول میں شیفۃ کے تخلیقی جوہر کی کڑی آزمائش شروع ہوئی۔ اس کے تخلیقی جوہر نے ذوق کے لسانی دبستان کو اختیار کیا اور نہ غالب کے اسلوب کو کہ جو بہ ذاتِ خود ابلاغ کے

کٹھن مرحلوں سے گزر رہا تھا۔ دلی میں اس وقت جرأت اور ناتج کے اثرات بھی پہنچ چکے تھے۔ شیفۃ ناسخ کی اسلوب پرستی کا بھی شکار نہ ہو سکا۔ اس نے جلد محسوس کر لیا کہ ناتج کے ادہام کی دنیا حقیقی شاعری کی صفات سے دور ہے۔ شیفۃ کو جرأت کی جنسی شاعری کی شوخی بھی متاثر نہ کر سکی کہ اس کی شعری تہذیب میں جنسی اظہار کی بے باکی اور بانگین کی ایک سطح متعین تھی۔ شیفۃ اس تہذیبی سطح سے آگے نہ بڑھ سکتے تھے۔

شیفۃ نے کلاسیکی مزاج اور تہذیبی اقدار کے اثرات سے اپنا رنگ خن پیدا کیا۔ اس نے اردو شاعری کی روایات کے سائے میں اپنا شعری سفر شروع کیا اور روایت کا منفرد استعمال اس کی شاعری کی پہچان بن گیا۔ اس پر مومن کا اثر واضح طور پر موجود ہے مگر شیفۃ کی تہذیبی شخصیت یہاں پر اپنی الگ شناخت بنانے میں بھی کوشاں رہی ہے۔ شعری مزاج کے اعتدال اور میر و غالب کے شدت پسند رویوں سے احتراز بھی اس کی پہچان ہے۔ وہ دھیمے لہجوں کا شاعر ہے، ہلکے ہلکے پر سوز اور پر سرور سروں نے اس کی غزل کو اپنی شناخت کے قابل بنایا ہے۔

شیفۃ روایت سے گہری قربت رکھنے والے شاعر ہیں اور یہ اسی قربت کا نتیجہ ہے کہ اپنی شاعری میں عمر بھر وہ روایت کے مانوس تجربوں کی باز آفرینی کا کھیل کھیلنے میں مصروف رہے۔ وہ غزل کی روایت میں کوئی ایسی نمایاں معنوی توسیع کا کام بھی نہ کر سکے کہ جس نوعیت کا کام مومن یا غالب نے انجام دیا تھا۔ ان دونوں شعرا نے غزل کی مخصوص دیو مالا اور روایت میں رہتے ہوئے بھی اپنے انفرادی جوہر سے غزل کا ایک ایسا رنگ اختیار کر لیا تھا کہ جسے غالب یا مومن کا رنگ کہا جاتا تھا۔ ان کا اصل کارنامہ روایت کے عمل میں معنوی توسیع کا تھا جب کہ شیفۃ مانوس روایتی تجربوں میں رہتے ہوئے اپنے واسطے ایک منفرد رنگ خن تلاش کرتے رہے۔

شیفۃ کے اندر ایک حقیقی شاعر کا جوہر واضح طور پر موجود تھا لیکن یہ جوہر ان کی روایت پرستی کے باعث مجروح ہو تا رہا۔ پیروی کے انداز نے ان کی انفرادی تخلیقی صلاحیت کو دبائے رکھا۔ ادبی پیروی کے اس رویے کا پھیلاؤ یہاں تک ہے کہ انہوں نے غزل میں اپنے رنگ کی زمیں نکالنے کی جگہ اساتذہ کی زمیوں میں غزلیں کہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس دور کے شعرا اساتذہ کی بحرود میں غزلیں کہہ کے اپنے فن کا مظاہرہ کرتے تھے لیکن یہ کام جزوی طور پر ہوتا تھا مگر شیفۃ کی کلیات پر اس پیروی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ ان کی کلیات میں کل ۷۴ غزلیں شامل ہیں۔ ان میں ایک بڑی تعداد ان غزلوں کی ہے جو مومن کی بحرود میں کہی گئی ہیں۔^{۱۸} اسی طرح سے غالب، آتش اور ناتج کی بحرود میں بھی غزلیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شیفۃ کے ہاں روایت اور ادبی پیروی کا عنصر بہت غالب رہا ہے اور اس عنصر سے ان کی تخلیقی آج کے امکانات شدید طور پر متاثر ہوئے تھے۔

شیفۃ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ماضی کی روایت اور اپنے عہد کے مشترکہ ادبی تجربے سے فیض یاب ہوتے رہے۔ وہ روایت کے شعور کو زندہ رکھنے کا فریضہ پوری محبت و اخلاص سے ادا کرتے رہے مگر روایت کو پروان چڑھانے کے اس اسلوب میں خود شیفۃ کے اندر کے تخلیقی انسان کا مسلسل زیاں ہو تا رہا۔

شیفۃ کی شاعری میں کلاسیکی روایت کی ایک گونج مسلسل سنائی دیتی ہے۔ اس روایت کے زیر اثر ان کے رنگ خن پر غالب کے اثرات بھی ہیں اور میر کے بھی اور خاص طور پر ان کے استاد مومن کے اثرات برابر نظر آتے ہیں۔

شیفۃ کلام پڑھتے ہوئے یہ شعرا بار بار ہمارے حافظے کے گوشوں میں گردش کرتے ہوئے گزرتے ہیں مگر شیفۃ کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے بڑے شعرا کے درمیان رہتے ہوئے ایک ایسا طرز احساس ضرور دریافت کیا جو مومن کا ہے نہ غالب کا اور نہ ہی کسی اور شاعر کا۔ یہ شیفۃ کا طرز احساس ہے جو ان کی تخلیقی شخصیت کی دین ہے۔

شیفۃ کی غزل میں تنہائی، اداسی اور غم و الم کی وہ جاں گسل فضا نہیں ہے جو میر و غالب سے وابستہ ہے۔ شیفۃ کے ہاں وہ ”کاؤ کاؤ تنہائی“ بھی غزل کا حصہ نہیں ہے۔ اسے غالب جیسی مغائرت کا بھی سامنا نہیں کرنا پڑا۔ وہ شہر، معاشرے، تہذیب اور بزم کا شاعر ہے۔ اس کی غزل میں نہ ہی وہ سیلاب بلا ہے جس میں میر اور غالب بہتے رہے اور نہ اوہام کی وہ تمثالیں ہیں جن میں ناسخ شعری سفر کرتا رہا۔ شیفۃ نے اپنی ایک الگ تخلیقی دنیا بھی پیدا کی تھی۔ اس کو محض مومن کا مقلد کہہ دینا درست نہیں ہے۔ شیفۃ کی شناخت اس کی ان غزلوں میں ہے جو اس کے تغزل کے نہایت موثر چاؤ سے پیدا ہوئی ہیں:

کچھ درد ہے مطربوں کی لے میں
کچھ آگ بھری ہوئی ہے نے میں
کچھ زہر آگل رہی ہے بلبل
کچھ زہر ملا ہوا ہے سے میں
بدست جہان ہو رہا ہے
ہے یار کی بو ہر ایک شے میں
ہیں ایک ہی گل کی سب بہاریں
فروردیں میں اور فصل دے میں
ہے مستی نیم خام کا ڈر
اصرار ہے جام پے بہ پے میں
ے خانہ نشیں قدم نہ رکھیں
بزم جسم و بارگاہ کے میں
اب تک زندہ ہے نام واں کا
گزرا ہے حسین ایک جے میں
ہوتی نہیں طے حکایت طے
گزرا ہے کریم ایک طے میں
کچھ شیفۃ یہ غزل ہے آفت
کچھ درد ہے مطربوں کی لے میں

جو چیز مومن 'ذوق اور ناسخ کے مقابلہ میں شیفۃ کو منفرد کرتی ہے، وہ اس کی غزل کا لطیف جمالیاتی طرز احساس ہے۔ اس مقام پر شیفۃ کی شعری ذات اپنی فردیت قائم کرنے میں کوشاں نظر آتی ہے۔ یہاں شیفۃ کی معروف لطافت طبع کی بہ دولت ان کی غزل کے منظر نامہ پر ایک پر جمال کیفیت چھائی رہتی ہے۔ جذبے احساس اور شعری لغت کے توازن سے ان کی غزل کے رنگ و آہنگ میں کیف و نشاط کی ایک رود و رتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ان کے دو براہوں کی غزل میں نغمہ و رنگ، خوش بو، شراب اور حسن و شباب کی شادمانی سے معمور ایک نشاطیہ لے برابر سنائی دیتی ہے۔ بہجت و مسرت، شادمانی اور کامرانی کے نشے میں ڈوبا ہوا شیفۃ کا لطیف جمالیاتی اسلوب ان کی غزل کو معاصرین کے مقابلہ میں ایک منفرد رنگ عطا کرتا ہے۔ یہاں مومن ہے نہ ناسخ..... شیفۃ کا یہ جمالیاتی رنگ غالب سے بھی جداگانہ ہے کہ اس میں شیفۃ کی شخصیت کے متوازن رویے ہیں۔ اس میں غالب جیسی شدت نہیں ہے۔ دھیمے سروں اور دھیمے رنگوں کا اسلوب اگر کسی شاعر کی یاد دلاتا ہے تو وہ معصقی ہے یا پھر آتش مگر شیفۃ میں آتش کا قلندرانہ آہنگ نہیں ہے البتہ اس میں معصقی کے رنگوں کی معتدل کیفیات ضرور موجود ہیں:

غلام ہے یہ کہ احسان صبا کیا؟
کہ مجھے گریہ جو آیا تو معطر آیا
شیفۃ ساقی گل فام آیا
کیا فصل ہے شراب کی موسم بہار کا
کام یاں کیا ہے دامن تر کا
یہ وقت ہے نسیم سحر بہراز کا
دابستہ تیرے حکم پہ چلنا نسیم کا
اس نے نسیم زلف سنگھائی تمام شب
گل زار جس کو کہتے ہیں وہ اپنا گھر ہے آج
مطرب! سنا وہ نغمہ کہ ہو جس سے قال حال
اس شوخ کے جب کھولتے ہیں بند قباہم
کچھ آگ بھری ہوئی ہے نے میں
کچھ زہر ملا ہوا ہے سے میں
جی چاہتا ہے جامہ گل کو قباہم
وہ مجھ کو ساغر سے متصل پلاتے ہیں
شب مہتاب میں لطف شباب مہتاب نہیں
مدت گزر گئی ورع اجتناب میں
خلاف شان ہے رخ پر اگر نقاب نہ ہو

نسیم گل میں بوئے پیرہن ہے
دل صد چاک میں ہے کاکل مشکیں کا خیال
جلد منکواؤ شراب گل رنگ
ہر کوچے میں کھلی ہے جو دکان سے فروش
شعلہ رو یار شعلہ رنگ شراب
شمن بچے صبح جگاتے ہیں یار کو
تیری نسیم لطف سے گل کو شگفتگی
جس کی نسیم زلف پہ میں غش ہوں شیفۃ
ہر سمت جلوہ گر ہیں جوانان لالہ رو
ساقی! پلا وہ بادہ کہ ہو غفلت آگہی
کیا کرتے ہیں کیا سنتے ہیں کیا دیکھتے ہیں ہائے
کچھ درد ہے مطربوں کی لے میں
کچھ زہر اگل رہی ہے بلبل
گلشن میں چل کے بند قباہم واکروں
شب وصال میں تا کیفیت اٹھانہ سکوں
سیر مہتاب کا واں عزم ہوا کیا موقوف
پھر ہے ہوائے مطرب دے ہم کو شیفۃ
وہ ماہتابی پہ بیٹھے ہیں اور ہے شب ماہ

ہم بولے دوست تجھ کو سنگھائیں گے شیفۃ
ہیں آنے والے شیفۃ کچھ دوست اور بھی

محبو شمیم طرہٗ غبرفشاں نہ ہو
مطرب کو حکم ہو کہ ابھی نغمہ گر نہ ہو

شیفۃ کلاسیکی غزل کی دیومالا کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں جہاں وحشت اور دیوانگی کے تلازمات ابھرتے ہیں وہاں محبوب، وصل، محبوب، یزیم، محبوب، کوچہ، محبوب، رقیب، خون، قتل، شمشیر، آب، دار، خنجر، زلف، مشکیں، ناز و ادا اور حسرت و فراق کی تمثالیں تیزی سے ابھرتی ہیں۔ شیفۃ کا شعری دائرہ حسن و عشق کے متعلقات تک محدود ہے۔ وہ اپنے استاد مومن کی طرح عاشق تھا، اس لیے اس عشق پیشہ مرد سے عشقیہ شاعری کے علاوہ کچھ اور توقع نہ رکھیے۔ اگر ہم اس کی شاعری میں فلسفہ و فکر، تصوف اور مابعد الطبیعیاتی مسائل کی تلاش کریں گے تو مایوسی ہوگی کہ یہ اس کے احاطہٴ فن سے باہر ہے، لہٰذا شیفۃ کو اگر دیکھنا ہے تو اس کے موضوع کے حدود کے اندر ہی دیکھیے یہاں شیفۃ آپ کو مایوس نہیں کرے گا۔

غزل کی ثقافت، تہذیب، رسم عاشقی سے منسوب کی جاتی ہے۔ شیفۃ کے عہد تک غزل کی ثقافت اپنی روایات، رسوم اور آداب سے پوری طرح آباد تھی۔ اردو کے شاعران رسوم اور آداب کی پیروی کو اپنا ایمان سمجھتے تھے۔ ان روایات کی خلاف ورزی کرنے کا کوئی تصور نہ تھا۔ شیفۃ وہ شاعر ہے کہ جس نے اپنے ادبی ایمان کی حد تک غزل کی ثقافت کی پیروی کی ہے۔

لذتِ آزار کی طلب غزل کے شعرا کا نہایت دل پسند مضمون رہا ہے۔ لذتِ آزار ان کے لیے لذتِ طلبی کا ایک سلسلہ ہے۔ غزل کے عاشق کی معراج تو منزلِ قتل ہے اور اس آرزو میں وہ مضطرب اور سرگرداں رہتا ہے۔ شیفۃ کی غزل اس لذتِ آزار سے معمور ہے۔ شیفۃ بھی اپنے عہد کے اس مشترکہ تخلیقی تجربہ میں شرکت کرتے ہیں:

کیوں قتل میں عشاق کے اتنا ہے تغافل	مر جائیں گے ظالم! دم شمشیر کے مشتاق
موجود ہے جو لاؤ جو مطلوب ہے لے لو	مشتاقِ وفا تم ہو طلب گارِ جفا ہم
صیادِ دل فریب کا اللہ رے لطفِ عام	بے زخم ایک صید نہیں صیدِ گاہ میں
اور لذتِ بڑھ گئی اس ستمِ ایجاد سے	اک نئی لذت جو پائی دل نے ہر بے داد سے
پھر خیالِ نگاہِ کافر ہے	پھر تمنائے زخمِ کاری ہے
جلد کھولو شیفۃ آغوشِ شوق	یہ صدا آئی لبِ سوار سے
گردِ کلفت، خاکِ صحرا، دشنہ، غم، نوکِ خار	تیرے وحشی کے لیے ایسا بیاباں چاہیے

شیفۃ رسم عاشقی کا شاعر ہے۔ وہ عشق کی وضع داری اور آدابِ عشق کو پروان چڑھانے والا شاعر ہے:

اف رے آدابِ محبت کہ ترے کوچے میں
جب تلک سر نہ رکھا پاؤں اٹھایا نہ گیا

میں وصل میں بھی شیفۃ حسرت طلب رہا گستاخیوں میں بھی مجھے پاس ادب رہا
وہ مجھ سے خفا ہے تو اسے یہ بھی ہے زیبا پر شیفۃ میں اس سے خفا ہو نہیں سکتا

شیفۃ کی شاعری کے آغاز میں جرأت کا رنگ دلی کے شعرا کو متاثر کر رہا تھا۔ جرأت کی معاملہ بندی نے لکھنؤ کی شاعری کا مزاج تبدیل کر دیا تھا۔ شیفۃ نے اس رنگ کو اختیار ضرور کیا مگر اپنی شعری شخصیت کے عمل سے حد اعتدال ہی میں رہے۔ ابتذال اور کھل کھیلنے کا انداز ان کے شعری مزاج نے کوئی مطابقت نہ رکھتا تھا لہذا شیفۃ کی معاملہ بندی میں ایک بازو ق اور مہذب انسان برآمد ہوتا ہے:

شرماتے اس قدر رہے کیوں آپ رات کو مدت میں گو ملے تھے مگر میں نیا نہ تھا
التماس وصل پر بگڑے تھے بے ڈھب رات کو کچھ نہ بن آئی مگر جوشِ تمنا دیکھ کر
تھا قصہ بوسہ نشے میں سرشار دیکھ کر غش آگیا مجھے انہیں ہشیار دیکھ کر
آشفۃ زلف، چاک قبا، نیم باز چشم ہیں صحبتِ شبانہ کے ظاہر نشان ہنوز
قبول کیوں نہ ہوئی خواہش ہم آغوشی کہ آشناؤں سے ہوتے ہیں آشنا گستاخ

دہستان لکھنؤ میں جس طرح عورت کی ثقافت کے فروغ کے باعث شعرا نے سراپا نگاری کے فن کو مقبول بنایا تھا۔ اس طرح سے شیفۃ اور دلی کے دیگر شعرا جسمانی حسن کو تمثالوں میں پیش نہ کر سکے۔ یہ لوگ چشم و دل پر گزرنے والی کیفیات کے شاعر ضرور ہیں لیکن عورت کا سراپا ان کے ہاں نہیں ابھرتا۔ شیفۃ کی شاعری محبوبہ، دل نواز کی تصاویر نہیں بناتی۔ شیفۃ کے ہاں سودا کی ”کیفیتِ چشم“ اور میر کی ”نیم باز“ آنکھ یا پگھڑی ایک گلاب کی سی تمثالیں بھی نہیں ملتی ہیں۔ شیفۃ کی شاعری محبوبہ کے سراپا سے حاصل ہونے والے تاثرات کی شاعری ہے۔ اس لیے اس میں جسمانی تمثالوں کی حسیت نہیں ہے۔ یہ شاعری نشاطِ وصل کی شاعری ضرور ہے لیکن ہم محبوبہ کا حسن دیکھنے سے محروم رہتے ہیں البتہ ہم حسن کی تابش کو محسوس کر سکتے ہیں۔ درحقیقت یہ دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے کی شاعری ہے۔ اس کا تعلق آنکھ سے زیادہ جذبات و احساسات سے مربوط ملتا ہے۔

انیسویں صدی کے ربعِ اول میں دلی کی فضا رومانویت سے معمور تھی۔ اس زمانے میں دلی کے تین اہم شاعر اپنے معاشقوں میں معروف تھے۔ غالب ایک دل گداز الیہ عشق کے بعد ٹوٹ پھوٹ چکے تھے اور اپنی مرحوم محبوبہ کے سوگ میں ہائے کر رہے تھے۔ شیفۃ کے استاد مومن شاہد بازی میں شبِ دروز گزار رہے تھے۔ شیفۃ بھی اپنے استاد کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے دلی کے بازار میں دل ہار بیٹھے تھے۔

۱۸۲۸ء کے آس پاس شیفۃ دلی کی ایک خوب صورت نازنین کے عشق میں ایسے گرفتار ہوئے کہ سراپا عشق بن گئے۔ اس خاتون کا تعلق اہل نشاط سے تھا ”کلیاتِ شیفۃ“ میں مثنوی ”مسی مالی یا قوت لبان مروارید دندان“ اس عشق کی یادگار ہے۔ شیفۃ کی یہ محبوبہ ”رجو“ کے نام سے جانی جاتی تھی۔ یہ عشق دس برس کے لگ بھگ جاری رہا۔

شیفتہ کی مثنویاں اس عشق کے لطف اور وصال اور ہجر و فراق کے درد سے بھری ہوئی ہیں۔ اگرچہ شیفتہ ۱۸۳۰ء/ ۱۲۵۶ھ سے قبل اس عشق کو فراموش کر بیٹھے تھے مگر اس عشق بلاخیز کو بھلا دینا آسان بھی نہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیفتہ کے لاشعور پر رجبو سے معاشقہ کا سایہ توں برقرار رہا۔ ان کے ذہن کے بھولے سرے گوشوں سے یہ سایہ قافو قاف لپک لپک کر باہر جھانکتا رہا اور شیفتہ اس سائے کی فینٹسی (Fantasy) میں پیہم شعری تجربہ کرتے رہے۔

کیوں کر کہیں کہ چھٹ گئے ہم بند جسم سے اس زلف چچ چچ میں ابھی ہے جاں ہنوز
شیفتہ زلف پری رو کا پڑا سایا کہیں۔ میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشاں دیکھا
ایسے خود رفتہ ہو اے شیفتہ کیوں کہیں اس شوخ کا رم یاد آیا
رجبو جیسی خوب صورت عورت کو بھلا دینا ان کے لیے آسان نہ رہا ہوگا۔ شیفتہ کی نظر میں رجبو کیا تھی یہ اشعار دیکھیے:

اے ساتی محفل نکویاں
اے رونق بزم شمع رویاں
اے زمزمہ سنج نغمہ پرداز
اے ماہ لقاے زہرہ انداز
اے دل بر خلق و جان عالم
گنجینہ بحر و کان عالم
اے برقی تپاں زمانہ رقص
اے سرو رواں زمانہ رقص

اے سمن بوے نسرین اندام
لالہ رخسار سرو قد گل قام
گل رعنائے باغ رعنائی
در یکتائے بحر یکتائی

اپنی مثنویوں میں انہوں نے جس طرح کھل کر اپنے عشق کا اظہار کیا ہے وہ اس بات کا مظہر ہے کہ شیفتہ نے اس سے ٹوٹ کر محبت کی تھی۔ شیفتہ کی مثنویاں نشاط و وصال اور ہجر و فراق کے اذیت ناک دنوں کی داستان سناتی ہیں۔ ان میں حسن کے حضور سے شادماں ہوتا ہوا عاشق بھی ملتا ہے اور ہجر میں گریہ زاری کرتا ہوا روائتی عاشق بھی۔ شیفتہ کی یہ حیات معاشقہ جو کم و بیش دس برس پر مبنی تھی ان کو عشق سے مسلسل سرشار کرتی رہی۔ ان کی

تخلیقی زندگی کا سنہری زمانہ بھی یہ ہی تھا۔ اس لیے رجوان کے لاشعور کی گہرائیوں میں اترتی چلی گئی تھی اور شاعری میں تسلسل کے ساتھ ان کے تخلیقی تجربے کا حصہ بنتی رہی تھی۔ یہ ”بخشتہ روئے و بختہ خوئے و بختہ کام“ حسینہ شیفتہ کی غزل میں ایک ”خوش ترکیب و خوش حرکات و خوش خرام“ تمثال کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

شیفتہ کی مثنویاں ان کے ایامِ جوانی کے عشق کا دستاویز ثبوت ہیں اور ان کی عشقیہ زندگی کے ماہ و سال کی خوب صورت یادگار ہیں۔ ہم اس سے پہلے یہ کہہ چکے ہیں کہ غالب ہو یا مومن ہو یا شیفتہ ہو، دلی کے یہ شاعر حسن کے محسوسات کے شاعر ہیں، حسن کے صورتِ گر نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شیفتہ کی مثنویوں میں بھی اس کی محبوبہ کی تمثالیں نظر نہیں آتیں۔ لکھنو کا شاعر صورتِ گر ہے۔ جہاں عورت ہو ننوں پر لا کھا جائے، نشہ میں بھبھوکا سا چہرہ لیے ’حباب جیسی محرم چھاتیوں پر سجائے اور بدن پر پنچی کرتی پہنے بزم میں نمودار ہوتی ہے۔ شیفتہ کے ہاں ایسے مواقع پر محسوسات اور جذبات کا پر جوش اظہار ہے، تاثرات ہیں مگر عورت کا سراپا نہیں ہے۔ شیفتہ کی تہذیبی شخصیت کے دباؤ کے باعث مثنوی کے ’مقامِ وصل‘ پر بھی ایک تہذیبی سطح برقرار رہتی ہے۔ جہاں معاملہ بندی کا اسلوب آتا ہے وہاں وہ جبلتوں کو کھلے عام نہیں چھوڑ دیتے۔ جبلتوں کی تہذیب کا عمل غزل کی طرح سے یہاں بھی کار فرما ملتا ہے۔

شیفتہ کی ان مثنویوں کا بیشتر حصہ ہجر و فراق کی کلفتوں اور وصل سے محرومی کی شکایات پر مبنی ہے۔ اس لیے یہاں پر واسوخت کا سارنگ جھلکتا ہے۔ واسوخت کا شاعر محبوب کو گزشتہ ایام کے حوالے سے لمحاتِ وصل کا انبساط یاد کرتا ہے۔ اسے ان ایام کی مسرتوں کی طرف لوٹنے کے لیے ترغیب دیتا ہے اور پھر محبوب کی بے التفاتی کا ذکر کرتا ہے۔ رقیب کے ساتھ اس کے تعلقات پر کڑھتا ہے، طعنے دیتا ہے اور شکایات کے دفتر کھول دیتا ہے۔ شیفتہ کی عشقیہ غزل اس رنگ کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔

اور اب دیکھیے کہ ادبی تاریخ میں شیفتہ کا کیا مقام و مرتبہ رہا ہے۔ شیفتہ کے ساتھ ستم یہ رہا ہے کہ نقاد انفرادی حیثیت سے ان کا نام لینے سے اکثر و بیشتر گریز کرتے رہے ہیں۔ جہاں کہیں غالب و مومن کا حوالہ ہو گا وہاں شیفتہ کو بھی یاد کر لیا جائے گا۔ واقعی یہ بات ستم ہی ہے کہ ان مذکورہ شعرا سے ہٹ کر اس کی شخصی اکائی کو تسلیم نہ کیا جائے اور شیفتہ کو بطور شیفتہ جائز اہمیت نہ دی جائے اور اسے دوسرے درجے کے شعرا کی صفِ کار کن بنا دیا جائے۔

اکثر نقاد اس کو علامہ مومن کے زمرے میں لا کر محدود کر دیتے ہیں اور یوں مومن کے سائے تلے اس کی شعری ذات کم رتبہ دکھائی دیتی ہے۔ اگر ادب کی تاریخ کے حوالے سے دیکھا جائے تو صاف طور پر یہ نظر آتا ہے کہ شیفتہ کی شعری ذات اور شخصی اکائی گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے غالب و مومن اور بالخصوص مومن کے گھنے سائے تلے چنپ نہیں سکی ہے اور مستقل طور پر ان شعرا کے اثر سے گہن کی حالت میں رہی ہے۔ اس لیے یہ بات قبول کرنی چاہیے کہ ادبی تاریخ نے شیفتہ کا مقام و مرتبہ متعین کرنے میں انصاف سے کام نہیں لیا۔ بیسویں صدی کے خاتمہ پر ضرورت ہے اس بات کی کہ ہم از سر نو شیفتہ کے ادبی کام کا جائزہ لے کر اس کی حیثیت اور اس کے منفرد شعری کردار کو متعین کریں۔

اردو ادب کے نقاد ان کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں یہ دکھانے کے لیے ہم یہاں چند مثالیں درج

کرتے ہیں:

”اردو اشعار گو بہت اعلیٰ درجے کے نہ سہی مگر بلند مضامین صاف اور با محاورہ

زبان اور پاکیزہ خیالات رکھتے ہیں۔ دوسرے درجے کے شعرا میں درجہ ممتاز ہے۔“^{۱۹}

رام بابو سکینہ

”وہ ایک اچھے شاعر ہونے کے باوجود کبھی مقبول نہ ہو سکے۔“^{۲۰}

اقتشام حسین

”دوم درجے کے شعرا میں بلند مقام حاصل ہے۔“^{۲۱}

علی جواد زیدی

ڈاکٹر محمد صادق کی تصنیف تاریخ ادب اردو میں شاعر کی حیثیت سے ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری کی کتاب ”اردو کی ادبی تاریخ“ ان کے ذکر سے خالی ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر ”تاریخ ادب اردو“ میں بھی ان کا تذکرہ نہیں ملتا۔ البتہ انور سدید کی تصنیف کردہ ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ میں شیفتہ کا مختصر تذکرہ ضرور مل جاتا ہے۔^{۱۲}

شیفتہ کے ساتھ نا انصافی کی حد یہ ہے کہ اردو ادب کے نقادوں نے شیفتہ کے علم و فضل اور ذوق شعری کو سراہتے ہوئے بھی انہیں ہمیشہ مومن و غالب کا طفیلی سمجھا۔ ”آب حیات“ نے جہاں بہت سی ادبی شخصیات کے ساتھ نا انصافی کی تھی ان میں سے ایک اہم شخصیت مومن کی بھی تھی جسے ”آب حیات“ کے طبع اول (۱۸۸۰ء) میں جگہ نہ مل سکی تھی مگر طبع دوم میں ادبی حلقوں کے احتجاج پر آزاد کو مجبوراً مومن کو شریک کرنا پڑا اور اسی اشاعت میں شیفتہ جیسے شاعر اور تذکرہ نگار کو آزاد نے ذاتی مقام عطا کرنے کی زحمت گوارہ نہ کی اور ان کو مومن کے تلامذہ کی صف میں کھڑا کر دیا۔ یہ ”آب حیات“ کی جادوگری تھی کہ آزاد نے اپنے دور میں جس کو چاہا بنا دیا مگر تاریخ کی حرکت بھی ایک چیز ہے۔ اس عمل میں بڑی سے بڑی مٹھ (Myth) ٹوٹ جاتی ہے اور بڑی بڑی لیجنڈز (Legends) شکست کھا جاتی ہیں اور بالآخر چیزیں اپنی اصل شکل میں نظر آنے لگتی ہیں۔ شیفتہ کے شعری مقام کی بحالی کا کام بیسویں صدی کے آغاز میں حسرت موہانی کے ہاتھ سے ہوا۔ حسرت نے شیفتہ کے بارے میں نہایت صحیح رائے دی:

”اس باکمال کے ساتھ دہلی کے قدیم طرز حسن کا خاتمہ ہو گیا۔“^{۱۳}

گزشتہ نصف صدی کا دور شیفتہ کی بازیافت کا دور ہے۔ اول اول مولانا صلاح الدین احمد کے مرتبہ دیوان شیفتہ (۱۹۵۳ء) پھر حکیم حبیب اشعر کے مبسوط مقدمہ کے ساتھ شائع ہونے والا ”دیوان شیفتہ“ ۱۹۶۵ء اور آخر آخر کلب علی خان فائق کی مرتبہ ”کلیات شیفتہ“ ستمبر ۱۹۶۵ء سے اردو تنقید کو ان کے صحیح مقام و مرتبہ کا اندازہ ہوا۔ شعبہ تاریخ ادبیات مسلمان پاک و ہند، پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے اشاعتی منصوبہ کی تاریخ ادب اردو جلد سوم ۱۹۷۱ء میں شیفتہ پر ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کا مقالہ شائع ہوا تھا۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ پہلا کام تھا جو شیفتہ کے فن کی تحسین و تشریح پر مشتمل تھا۔ ۱۹۹۹ء میں علی صفدر جعفری کا تحقیقی مقالہ شیفتہ کی زندگی اور فن پر شائع ہوا ہے۔

پاکستان میں شائع ہونے والا پہلا تحقیقی کام ہے۔

ادبی دنیا میں شیفتہ کی شہرت ان کے تذکرے ”گلشن بے خار“ کی وجہ سے بھی قائم ہوئی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے نقاد اور سخن فہم اس تذکرے کے لیے کلمات تحسین مسلسل بلند کرتے رہے ہیں۔ ”گلشن بے خار“ کے بارے میں انیسویں صدی کے راج دوم سے یہی تاثر ظاہر کیا جاتا ہے کہ یہ تذکرہ تنقیدی اعتبار سے بہت اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا تذکرہ ”گلشن بے خار“ ان کی ایک اہم یادگار سمجھی جاتی ہے۔ اردو کے بعض نقادوں نے تو ان کے تذکرے کو شاعری سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ ”گلشن بے خار“ پر آخری اہم کام کلب علی خان فائق کا تھا جنہوں نے اس تذکرے کو مجلس ترقی ادب لاہور کے لیے مرتب کیا تھا اور اس کی اشاعت ۱۹۷۳ء میں ہوئی تھی۔ موصوف شیفتہ کے کام کے بہت مداح ہیں اور ان کی تنقیدی بصیرت کے بھی قائل ہیں۔ اس لیے ان کی رائے یہ ہے:

”اس نے اپنے عہد کے مشاہیر شعرا کے کلام پر تبصرہ کرنے میں ناانصافی سے کام نہیں لیا۔“ ۱۴

سچ تو یہ ہے کہ شیفتہ نے اپنے عہد کے صرف ان شعرا سے انصاف کیا ہے جو اس کے حلقہ خیال یا حلقہ احباب سے تعلق رکھتے تھے۔ غالب، مومن، ذوق، وحشت اور آذرودہ شعرا ہیں کہ جن کی تحسین شعری میں وہ ہر ممکن اوصاف بیان کرنے سے گریز نہیں کرتے۔ ان شعرا پر لکھے گئے طویل شذرات کو دیکھیں تو روز روشن کی طرح مدلل مداحی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ صحیح بات تو یہ ہے کہ ان شعرا پر لکھے گئے شذرات سے گلشن بے خار کا مجموعی توازن بگڑ گیا ہے۔ ذوق، وحشت اور آذرودہ کی حیثیت میر حسن، انشا، مصطفیٰ، آتش، مرزا مظہر جان جاناں سے برتر نہ تھی۔

شیفتہ کے تذکرے کے خلاف پہلا شدید رد عمل قطب الدین باطن کی طرف سے ”گلستان بے خزاں“ کی شکل میں ظاہر ہوا تھا۔ باطن کا الزام یہ تھا کہ شیفتہ نے سات شعرا کو چھوڑ کر تذکرے کے باقی سب شعرا کے لیے جھوٹا آمیز زبان استعمال کی تھی۔ ۱۵

آئیے ہم مختصر طور پر ”گلشن بے خار“ کا جائزہ لیتے ہیں۔ ”گلشن بے خار“ میں آذرودہ کے بارے میں طویل تبصرہ غور طلب ہے۔ آذرودہ زبان و ادب اور علوم شرقیہ کے جلیل القدر عالم تھے اور ان کے ذوق سخن کی پورے عہد میں دھوم تھی مگر وہ اردو کے بڑے شاعر نہ تھے جب کہ شیفتہ کا تذکرہ اردو شعرا کا تھا۔ اس تذکرے میں ان کے بارے میں جو کچھ مفصل لکھا گیا ہے، وہ محض دوست نوازی کی مثال ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ”گلشن بے خار“ کے مسودے میں آذرودہ کا نام ”الف“ کی تختی میں درج نہ کیا گیا تھا۔ تذکرے کے مسودہ کو شیفتہ کی طرف سے غالب کی خدمت میں جب مشورے کے لیے بھیجا گیا تو آذرودہ کا نام غائب دیکھ کر غالب نے شیفتہ کو یہ سطور لکھیں:

”سکندر خضر کی تمام تر جگر تشنگی کے باوجود چشمہ حیاں سے اس کے لب تر نہ کر

سکا اور وہ بھی نہ ہوا جسے دریائے رواں سے چند قطرات آب کی بخشش کہا جاسکے مگر تم نے تو

ایک گروہ کو اپنے رشتہات قلم سے حیات جاوداں عطا کی ہے اور ہر ایک کو نیکی سے یاد کیا ہے۔
پھر یہ کیا ہوا کہ ردیف الف میں حضرت مفتی صدر الدین آزاد کے اشعار پرویں ثار کے
ترجمہ سے تم نے اپنے قلم کو گہرائیاں نہیں کیا۔

اگرچہ ان کے خدام برہیں مقام کا تذکرہ اس فن (ریختہ) کے جریدہ میں ان
کے شایانِ شان نہیں لیکن اگر فرطِ محبت کے زیرِ اثر یہ جرأت کر لی جاتی تو کوئی گناہ بھی نہ
ہوتا اور اس کی تلافی نیازِ مندانہ عذرِ خواہی کے ذیل میں نہ آتی۔“ ۱۶

غالب کے اس پیام کے بعد ہی آزاد کا نام ”گلشنِ بے خار“ کی زینت بن سکا تھا۔ یہ دوستِ نوازی کی

مثال ہے۔

ذوق کی بے حد تعریف کی گئی ہے۔ بڑے بڑے لفظ اور اصطلاحیں اس کے لیے استعمال کی گئی ہیں جب کہ
حقیقت یہ ہے کہ نہ تو ذوقِ شیفۃ کے شعری نظریے کے شاعر تھے اور نہ ہی ذوق کا کلام شیفۃ کے کلام جیسا تھا۔
لکھنؤ کے شعرا کو اہمیت نہیں دی گئی۔ معنی پر بسیار گوئی کا الزام لگایا حالانکہ یہ الزام دلی کے ہر بڑے
شاعر پر لگایا جاسکتا ہے۔ معنی کی خصوصیات کی طرف چنداں توجہ نہیں دی گئی۔ آتش بھی نظر انداز ہوا ہے۔ چند
سطور پر مشتمل تذکرہ اس کے مقام کا تعین نہیں کر پاتا۔ معنی کے کلام کے بارے میں صرف چند لفظ لکھے ہیں کہ اس
کے چند اشعار نہایت بلند پایہ اور بلند مقام رکھتے ہیں۔

ظاہر ہے یہ بہت عام قسم کی رائے ہے جو تذکرہ نگار کسی بھی اچھے شاعر کے بارے میں لکھ دیتے ہیں۔
حیرت ہے کہ شیفۃ کو معنی کے کلام میں کوئی بھی منفرد بات نہیں مل سکی۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ انہوں نے سرسری
طور پر انتخاب کے بعد یہ چند لفظ لکھ دیے ہوں گے۔ آتش کے بارے میں وہ کوئی رائے نہیں دے سکے اور صرف یہ
سطر لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ اس کا دیوان ملاحظہ کرنے کے بعد مندرجہ ذیل اشعار کا انتخاب ہوا ہے۔ اس مقام پر آتش
کے بارے میں ایک بھی کلمہ تحسین ادا نہیں کیا ہے۔ نامعلوم انہوں نے اپنی رائے کیوں محفوظ رکھی؟ وہ کون سی ایسی
مصلحت تھی کہ جس سے مجبور ہو کر وہ کوئی رائے نہ دے سکے۔

میر حسن پران کی رائے جارحانہ ہے۔ وہ مثنوی کہ جو دو سو برس سے اردو شعر و ادب کو مسحور کیے ہوئے
ہے شیفۃ نے یہ کہہ کر کہ مثنوی کچھ ایسی بری بھی نہیں کہی ہے اپنی رائے کو بے وقعت کر دیا ہے۔

آتش پر کچھ لکھنے سے جہاں شیفۃ نے صریحاً گریز کیا ہے وہاں ناسخ کی شان میں رطب اللسان نظر آتے
ہیں۔ اس کی معنی آفرینی اور نازک خیالی کی زبردست مداحی کرتے ہیں۔“ ۱۷

انشاپر رائے بھی معاندانہ ہے:

”اس کا دیوان جملہ اصنافِ سخن پر مشتمل ہے مگر اس نے کسی بھی صنفِ سخن کو

شعرا کے طریقہِ راسخہ کے مطابق نہیں کہا ہے۔“ ۱۸

اکثر و بیشتر شیفۃ نے یک رخِ موضوعی تنقید پر انحصار کیا ہے۔ انشا کے بعد اس کی دوسری مثال جرأت

ہے۔ جرأت کے بارے میں شیفتہ کا کہنا ہے:

”دیوان ضخیم ہے انواع سخن ترتیب دادہ۔ چون از اصول و قوانین این فن بہرہ
نداشتہ نقمہاے خارج از آہنگ می سرودہ و آوازہ اش کہ چون طبل دور تر رفتہ ازانست کہ
پذیرائی خاطر و گوارائی طبع ادبаш و الواط حرف می زدہ و مع ہذا بیاتش بغایت خوش ادا و دل ربا
آمد۔“ ۱۲۹

یہ جرأت کی شاعری کی ایک رخی تصویر تھی۔ شیفتہ نے اس مقام پر جرأت کے دل کی اداسی، تنہائی اور
تاریکی کو ایک سر نظر انداز کر دیا ہے۔ نقاد کا کام شعرا کے متعلق جانے بوجھے خیالات کو عام کرنا ہی نہیں ہے۔ وہ ان
کے بارے میں ایسے پہلو بھی سامنے لاتا ہے جن کی طرف مناسب توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ دراصل مسئلہ یہ ہے کہ
شیفتہ موضوعی پسند اور ناپسند کے بری طرح شکار ہیں اسی حوالے سے وہ ہر شے کا تجزیہ کرتے ہیں۔
”گلشن بے خار“ اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ اس میں مرزا مظہر جان جاناں کی شخصیت، علم اور فارسی شاعری
کے پر تو باتیں کی ہیں مگر اردو شاعری کے بارے میں ایک سطر بھی نہیں لکھی۔ صرف یہ کہہ سکے ہیں:
”کبھی کبھی ریختہ کے شعر بھی کہتا تھا۔“ ۱۳۰

مرزا مظہر وہ شاعر تھے کہ جنہیں مصحفی نے اردو شاعری کا ”نقش اول“ قرار دیا تھا۔ مگر شیفتہ نے ان کے
اردو کلام پر اپنی رائے بھی نہیں دی۔ نمونے کے طور پر ان کے صرف تین شعر درج کیے ہیں۔ حالانکہ مظہر ان
شعرا میں تھے کہ جنہوں نے ایہام گوئی کے بعد اردو غزل کے فارسی پیکر کو نہایت حسن و خوبی سے تراشا تھا۔
مومن کے شاگرد غلام علی وحشت پر ایک پورا صفحہ تحریر کیا ہے۔ یہ تنقید شیفتہ کی احباب نوازی کی گواہی
دیتی ہے۔ ایک معمولی شاعر پر غیر معمولی رائے دینے سے شیفتہ کی تنقیدی دیانت غیر معتبر ہو جاتی ہے۔

ہم یہاں اس بات کا بھی تذکرہ کرنا چاہتے ہیں کہ ”گلشن بے خار“ میں جہاں شیفتہ کی تنقید معیارات پر
پوری نہیں اترتی وہاں ان کی تنقید کے نمونے بھی بہت کم ملتے ہیں۔ نوے فیصد شعرا کے بارے میں انہوں نے ایک
بھی تنقیدی جملہ نہیں لکھا ہے۔ صاف طور پر معلوم ہوتا ہے کہ اپنی رائے دینے سے گریز کرتے ہیں۔ ”گلشن بے
خار“ پر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی رائے یہ ہے کہ شیفتہ کا تذکرہ اکثر قدیم تذکروں کے مقابلے میں غیر معیاری ہے اور
اس کا تنقیدی معیار ناقابل تسلیم ہے۔ ۱۳۱ ہم اس بحث کو ڈاکٹر حنیف نقوی کے اس بیات پر ختم کرتے ہیں کہ شیفتہ کے
اندر ایک اچھے تذکرہ نگار کی صلاحیتیں موجود تھیں لیکن یہ صلاحیتیں عصری معیار و میلان کی تابع رہیں۔ یہی وجہ
ہے کہ بحیثیت مجموعی وہ ”گلشن بے خار“ میں کوئی ایسی بات پیدا نہ کر پائے جسے ان کا امتیازی کارنامہ قرار دیا جاسکے۔ ۱۳۲
شیفتہ نے اپنی زندگی میں دو بڑے انقلاب دیکھے۔ پہلا انقلاب اس وقت رونما ہوا جب انہوں نے دلی میں

میش و نشاط کی زندگی کو جوانی ہی میں خیر باد کہہ دیا اور رندی و شاہد بازی کے مشاغل ترک کر کے ۱۸۳۰ء / ۱۲۵۶ھ
میں شاہ اسحاق مہاجر کی کنے مرید ہو گئے اور زہد و تقویٰ کی زندگی اختیار کر لی۔ دوسرا انقلاب ۱۸۵۷ء کا تھا۔ جب ان
کی تمام جائیداد ضبط ہو گئی اور وہ قید فرنگ میں ڈال دیے گئے۔ یہ انتہائی بے بسی اور مایوسی کا زمانہ تھا۔ بعد ازاں وہ رہا

ہوئے اور نصف جائیداد بھی واگزار ہو گئی مگر ۱۸۵۷ء کی سیاسی 'تہذیبی اور ثقافتی تباہی سے وہ بری طرح متاثر ہوئے۔ جس تہذیب و ثقافت اور روایات کے وہ علم بردار تھے۔ اس کے باطنی مرکز تباہ ہو گئے۔ ان کی تہذیبی شخصیت ٹوٹ پھوٹ گئی۔

اس احساسِ شکست کے باعث وہ جہاں گیر آباد چلے گئے کہ اب وہ دلی باقی نہ رہی تھی کہ جس کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی۔ قلعہ تھا، چاندنی چوک تھا اور ہر روز مجمع جامع مسجد کا تھا جہاں ہر ہفتے سیرِ جنائے پل کی ہوتی تھی اور ہر سال پھول والوں کا میلہ ہوتا تھا۔

دلی کی یہ تہذیبی علامتیں ختم ہو چکی تھیں۔ شیفتہ میں یہ تاب کہاں تھی کہ وہ "صورتِ ماہ دو ہفتہ سی بیگمات قلعہ" کو "میلے کپڑوں لیر پانچوں اور ٹوٹی جوتیوں" میں دیکھتے۔ دلی میں اغنیا اور امرا کی اولادیں بھیک مانگتے پھرتی تھیں۔ شہر کو بے دردی سے ڈھایا جا رہا تھا۔ بڑے بڑے نامی بازار مثلاً خاص بازار، اردو بازار اور خانم بازار لاپتہ ہو چکے تھے۔ کشمیری کڑا کی بڑی بڑی کوٹھریاں بڑے بڑے اونچے دروازے تا بود ہو رہے تھے۔ ہر طرف لمبے کے ڈھیر دکھائی دیتے تھے۔ شہر صحرانظر آتا تھا۔ اس تباہی کے بعد شیفتہ نے جب دلی کا نوحہ "زوال بہادر شاہ ظفر اور دلی کی بربادی پر" کہا تو ان کا دکھ درد اور آشوب اس میں سمٹ آیا تھا۔ شیفتہ نے زندگی کے آخری ایام اپنے تباہ شدہ باطنی مرکز یعنی دلی سے دور جہاں گیر آباد ہی میں گزارے جہاں وہ دلی کی محفلوں سے دور الگ تھلگ زندگی بسر کرتے رہے۔

۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کو دلی میں غالب کا انتقال ہوا تو شاید شیفتہ کے باطنی مرکز کے باقی ماندہ آثار کی بجائے اپنے آخری انجام تک پہنچ گئی۔ دلی دروازے کے باہر غالب کی نماز جنازہ ادا کی گئی اور اس موقع پر دلی کے بڑے بوڑھے سب کے سب موجود تھے۔ ان ہی میں غالب کے جگری دوست مصطفیٰ خان شیفتہ بھی بہ حالتِ گریاں موجود تھے۔ غالب کے بعد وہ خود بھی زیادہ دن زندہ نہ رہ سکے۔ تخلیقی سطح پر وہ پہلے ہی بے جان ہو چکے تھے۔ بالآخر اپنی جان ناتواں کے ساتھ وہ جولائی ۱۸۶۹ء میں اس دنیا سے رخصت ہوئے۔

شیفتہ کے ساتھ ہی دبستانِ دلی کا وہ کلاسیکی مزاج بھی رخصت ہوا جو میر 'سودا' درد' غالب اور مومن کی روایات سے عبارت تھا اور جگر داری، دردِ مندی، دلِ سوزی، سوختگی، لطافت، راز و نیاز، سرور و انبساط اور سوز و گداز کی صفات سے مرتب ہوا تھا۔ حسرتِ موہانی نے شیفتہ کے شعری مقام کے بارے میں نہایت دقیق اور قطعی رائے دی تھی:

"شعراے دلی کے قدیم انداز کی کیفیتیں جیسی ان کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔ ویسی ان کے معاصرین میں سے کسی کو نصیب نہیں بلکہ حق یہ ہے کہ اس باکمال کے ساتھ دلی کے قدیم طرزِ سخن کا خاتمہ ہو گیا اور اس کی ایک خاص وجہ تھی یعنی کہ شیفتہ کے بعد یہ استثنائے چند اہل دلی سے وہ علوم و فنون کا چرچا جاتا رہا۔ یہاں تک کہ وہ فارسی سے بھی بیگانہ ہوتے گئے اور اس لیے میر و مرزا، غالب و مومن کا رنگ جس کے مضمون کی بلندی، الفاظ کی

مناات ترکیبوں کی خوبی اعلیٰ درجے کے صحیح مذاق اور استعداد سے تعلق رکھتی ہے ان کے
قبضے سے نکل گیا۔ “۱۳۳

حوالے

- ۱- محمد حسین آزاد، آپ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۷۳
- ۲- محمد قادر بخش صابر، گلستانِ سخن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء) جلد دوم، ۳۳
- ۳- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مرتب: کلیات شاہ نصیر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)
- ۴- صابر، گلستانِ سخن، جلد دوم، ۳۳۹
- ۵- آزاد، آپ حیات، ۳۷۳
- ۶- ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، ”شاہ نصیر“، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب، جلد سوم، ۳۳۱
- ۷- تنویر احمد علوی، مرتب: کلیات شاہ نصیر، مقدمہ جلد اول، ۶۸
- ۸- پروفیسر حمید احمد خاں، ”اردو غزل“، اردو، کراچی، جنوری ۱۹۵۳ء
- ۹- گلستانِ سخن، جلد اول، ۳۱۸
- ۱۰- مذکورہ حوالہ، ۳۱۹
- ۱۱- فراق، ”شیخ محمد ابراہیم ذوق“، ڈاکٹر اسلم پرویز، مرتب: (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۹ء) ۲۲۰
- ۱۲- فیاض محمود، ”ضمیمہ ذوق“، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب جلد سوم، ۱۶۶

۱۳- Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.223

- ۱۴- عبدالسلام ندوی، شعر الہند (اعظم گڑھ: دارالمصنفین، ۱۹۸۱ء) ۲۳۶-۲۳۷
- ۱۵- فراق گور کھپوری، ”ذوق“، شیخ محمد ابراہیم ذوق اسلم پرویز، مرتب: (دلی: انجمن ترقی اردو، ہند) ۱۹۹۹ء، ۲۹۳
- ۱۶- عابد، علی عابد، مقالات عابد (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء) ۱۳۹
- ۱۷- مقالات عابد، ۱۳۰، ۱۳۳
- ۱۸- تنویر احمد علوی، ذوق..... سوانح اور انتقاد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء) ۱۷۸
- ۱۹- فراق، شیخ محمد ابراہیم ذوق، اسلم پرویز، مرتب: ۲۸۹
- ۲۰- مذکورہ حوالہ، ۲۳۱
- ۲۱- مقالات عابد، ۱۳۴
- ۲۲- فراق، شیخ محمد ابراہیم ذوق، ۲۲۳
- ۲۳- رفیق خاور، خاقانی ہند (لاہور: (ناشر ندارد) ۱۹۳۳ء)
- ۲۴- فراق، ۲۲۰

- ۲۵۔ شمس الرحمن فاروقی، "ذوق کی غزل"، شیخ محمد ابراہیم ذوقی، اسلم پرویز، مرتب: ۲۹۷
- ۲۶۔ مذکورہ حوالہ، ۲۹۷
- ۲۷۔ غلیل الرحمن داؤدی، مرتب: مجموعہ نثر غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء) ۳۵۵
- ۲۸۔ شیخ محمد اکرام، حیات غالب (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۲ء) ۱۳
- ۲۹۔ مالک رام، ذکر غالب (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۶ء) ۲۶
- ۳۰۔ نیشنل ڈاکیومنٹیشن سنٹر (National Documentation Centre) غالب کی خاندانی پیشین اور دیگر امور (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء) ۲۵
- ۳۱۔ دیکھیے خطوط غالب مرتبہ انجم میں خط بنام مران الدین احمد
- ۳۲۔ مالک رام، ذکر غالب، ۴۴
- ۳۳۔ خلیق احمد نقوی، "غالب کی دلی"، مشمولہ دلی تاریخ کے آئینہ میں (دلی: آدم پبلشرز، ۱۹۸۹ء) ۱۲۸-۱۲۷
- ۳۴۔ Percival Spear, Twilight of The Mughals (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991) p.38
- ۳۵۔ Percival Spear, "Ghalib's Delhi", Ghalib the Poet and His Age, Ralph Russel, Editor; (Delhi: Oxford University Press, 1999) p.45
- ۳۶۔ Narayani Gupta, Delhi Between Two Empires —1903-1931 (Delhi: Oxford University Press, 1981) p.19
- ۳۷۔ Percival Spear, The Nabobs (Delhi: Oxford University Press, 1998) p.18
- ۳۸۔ Spear, Nabobs, p.18
- ۳۹۔ National Documentation Centre, Official Records on Ghalib's Pursuit of Family Pension and Related Matters, Islamabad: National Language Authority, 1997) P-25
- ۴۰۔ نیشنل ڈاکیومنٹیشن سنٹر (National Documentation Centre) غالب کی خاندانی پیشین اور دیگر امور (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء) ۲۸
- ۴۱۔ مذکورہ حوالہ، ۲۸
- ۴۲۔ غالب کی خاندانی پیشین، ۲۹
- ۴۳۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، اوراق معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۶۵-۶۳
- ۴۴۔ مالک رام، ذکر غالب (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۶ء)
- ۴۵۔ ڈاکٹر خلیق انجم، مرتب: غالب کے خطوط (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۴ء) ۳۴۱
- ۴۶۔ شیخ محمد اکرام، حیات غالب (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۲ء) ۱۱۹
- ۴۷۔ ڈاکٹر نالیہ پری گاریا، مرزا غالب اسامہ فاروقی، مترجم: (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۹۷ء) ۳۰۷
- ۴۸۔ غالب کے خطوط، جلد دوم، ۵۲۲
- ۴۹۔ مذکورہ حوالہ، ۵۲۳
- ۵۰۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مترجم: اوراق معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۳۲۳

- ۵۱- مذکورہ حوالہ، ۳۰۶
- ۵۲- مشفق خواجہ، غالب اور صغیر بلگرامی (کراچی: عصری مطبوعات، ۱۹۸۱ء) ۹۶
- ۵۳- ڈاکٹر مختار الدین احمد، مرتب: احوال غالب (دلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۸۶ء) ۵۸-۵۹
- ۵۴- ایلٹ، ایلٹ کے مضامین، جمیل جالبی، مترجم: (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء) ۱۱۰
- ۵۵- مذکورہ حوالہ، ۱۱۰
- ۵۶- حالی، یادگار غالب، ظلیل الرحمن داؤدی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء) ۱۶۳
- ۵۷- شیخ محمد اکرام، حکیم فرزانه (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء) ۲۷
- ۵۸- ڈاکٹر خورشید اسلام، غالب ابتدائی دور (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۵ء) ۳۳-۳۴
- ۵۹- یادگار غالب، ۱۶۱
- ۶۰- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مترجم: اوراق معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۳۰۴
- ۶۱- اوراق معانی، ۵-۳۰۴
- ۶۲- اسلوب احمد انصاری، نقش ہائے رنگارنگ (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء) ۴۰
- ۶۳- فیاض محمود، اقبال حسین، مرتبین: تحمید غالب کے سوسال (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء) ۳۳۵
- ۶۴- مذکورہ حوالہ، ۲۳۵-۲۳۴
- ۶۵- رشید احمد صدیقی، "غالب کی شاعری" نقوش، غالب نمبر (۱۹۷۹ء) ۱۵۲
- ۶۶- یوسف حسین، آہنگ غالب (دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء) ۱۲۹-۱۲۸
- ۶۷- صوفی مجسم، شرح غزلیات غالب (فارسی) (لاہور: پیپلز لیٹریچر، ۱۹۸۱ء) ۳۶۹-۳۶۷
- ۶۸- ظ- انصاری، مترجم: مثنویات غالب (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۳ء) ۷۷-۷۶
- ۶۹- ڈاکٹر سید عبداللہ، اطراف غالب (علی گڑھ: انجیو کیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۴ء) ۱۳۸
- ۷۰- شرح غزلیات غالب فارسی، ۳۷۸-۳۷۵
- ۷۱- مذکورہ حوالہ، ۵۹۳-۵۸۸
- ۷۲- ڈاکٹر خلیق انجم، مرتب: غالب کے خطوط (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ جلد سوم)
- ۷۳- خلیق انجم، خطوط، جلد اول، ۲۷۳
- ۷۴- غالب کے خطوط، جلد دوم، ۵۳۰
- ۷۵- غالب کے خطوط، جلد سوم، ۱۱۷
- ۷۶- غالب کے خطوط، جلد دوم، ۵۷۲
- ۷۷- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۵۰۹
- ۷۸- مذکورہ حوالہ، جلد سوم، ۱۱۷
- ۷۹- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۵۱۷
- ۸۰- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۸۲۰
- ۸۱- ڈاکٹر آفتاب احمد، غالب آشفہ نوا (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء) ۱۷۱-۱۷۰
- ۸۲- پروفیسر حمید احمد خاں، مرتب: سفینہ کدب مقدمہ (لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۲ء) ۱۷
- ۸۳- Kalikankar Datta, Shah Alam and the East India company (Calcutta: The World Press, 1965) p.115

- ۸۴- ڈاکٹر سید عبداللہ، ”کلامِ مومن“ دلی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۲۳۱
- ۸۵- ڈاکٹر عبادت بریلوی، مومن اور مطالعہ مومن (کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۱ء) ۲۳۵
- ۸۶- مولوی کریم الدین، طبقات الشعر، ۳۴۴، حوالہ مومن اور مطالعہ مومن، ۳۸۳
- ۸۷- ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، مترجم: انشائے مومن (دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۷ء) ۲۲۳
- ۸۸- انشائے مومن، ۲۲۳
- ۸۹- مذکورہ حوالہ، ۲۵۵
- ۹۰- انشائے مومن، ۳۲۱
- ۹۱- ڈاکٹر نذیر احمد، مرتب: مومن خاں مومن: حیات و شاعری (دلی: غالب انشائی ٹیٹ، ۱۹۹۱ء) ۱۰۲
- ۹۲- اہل تقلید کے سلسلہ میں مومن کی آرا کو دیکھیے ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی کی کتاب ”مومن۔ شخصیت و فن“ غالب اکیڈمی، ۱۹۹۵ء، صفحات ۱۳۶-۱۳۵
- ۹۳- Dr. Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.239
- ۹۴- رشید حسن خان، ”مومن کی پیچیدہ بیانی“۔ مومن خاں: مومن حیات اور شاعری، ڈاکٹر نذیر احمد، مرتب: (دلی: غالب انشائی ٹیٹ، ۱۹۹۱ء) ۳۲
- ۹۵- مذکورہ حوالہ
- ۹۶- ڈاکٹر سید عبداللہ، دلی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۲۳۸
- ۹۷- مصطفیٰ خان شیفہ، گلشن بے خار، کلب علی خان فائق، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۱۱۲
- ۹۸- نیاز فتح پوری، ”کلامِ مومن“ ساحل احمد، مرتب: مطالعہ مومن (الہ آباد: رائنرس گلڈ، ۱۹۸۵ء) ۲۷
- ۹۹- اثر لکھنوی، ”مومن کا تغزل“، ساحل احمد، مرتب: مطالعہ مومن، ۳۸
- ۱۰۰- ”انشائے مومن“ میں دیکھیے خطوط بنام حکیم احسن اللہ خان۔
- ۱۰۱- خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: گلستانِ سخن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء) جلد دوم، ۳۹۱
- ۱۰۲- ”سیر المستقیم“، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مرتب: سفر ناموں میں دلی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء) جلد دوم، ۱۱۳
- ۱۰۳- K.N. Panikar, The British Diplomacy In North India, (Delhi: Assorted Publishing House, 1968) p.170
- ۱۰۴- Ibid, p.170
- ۱۰۵- حسرت، تذکرۃ الشعر، شفقت رضوی، مرتب: کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء
- ۱۰۶- ضیاء احمد بدایونی، دیوان مومن مع شرح (الہ آباد: شانتی پریس، ۱۹۳۵ء) ۷۰
- ۱۰۷- ڈاکٹر عبداللہ، تاریخ ہندوستان (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ۳۳۱:۹
- ۱۰۸- غشی فیض الدین، بزمِ آخر کامل قریشی، مرتب: (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۳۹-۳۶
- ۱۰۹- اسلم پرویز، بہادر شاہ ظفر (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۷ء) ۶۴
- ۱۱۰- Burke, S.M. & Quralshi, Salim al Din, Bahadur Shah: The Last Mogul Emperor of India (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1995) p-164
- ۱۱۱- راشد الخیری، نوبتِ پنج روزہ یعنی وادع ظفر تنویر احمد علوی، مرتب: (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء) ۱۳۹
- ۱۱۲- Ibid P-203

۱۱۳- محمد ہادی حسین، شاعری اور تخیل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء) ۸۹

۱۱۴- محمد صفدر، تصورات (لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۷ء) ۱۷۱

۱۱۵- P.J.O.Taylor, What Really Happened During The Mutiny (Delhi: Oxford University Press, 1999) p.18

۱۱۶- ناصر کاظمی، انتظار حسین، مرتبین: سن ستاون (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۵۷ء) ۷۲-۷۳

۱۱۷- کوکب، تفضل حسین، مرتب: نعلان دلی (لاہور: اکادمی پنجاب، ۱۹۵۳ء) ۸-۹

۱۱۸- Bahadur Shah, Burke & Quraishi, p-203

۱۱۹- کلب علی خان فائق، مرتب: گلشن بے خار (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۶۱۷

۱۲۰- رام بابو سکینہ، تاریخ ادب اردو، قسم کا شمیری، مرتب: (لاہور: علمی کتب خانہ، ۱۹۸۵ء) ۲۲۸

۱۲۱- احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (لاہور: مکتبہ خلیل، ۱۹۸۹ء) ۱۵۶

۱۲۲- Ali Jawad Zaidy, A History of Urdu Literature, (Delhi: Sahitya Akademi, 1993) p.219

۱۲۳- ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۱ء) ۲۲۸

۱۲۴- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعراء، شفقت رضوی، مرتب: (کراچی: انوار و یادگار غالب، ۱۹۹۹ء) ۲۵۷

۱۲۵- فائق، مرتب: گلشن بے خار، ۵۰

۱۲۶- گلشن بے خار، مقدمہ، ۳

۱۲۷- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، اوراق معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۱۵۷

۱۲۸- گلشن بے خار، ۳۷۸

۱۲۹- گلشن بے خار، ۶۰

۱۳۰- گلشن بے خار، ۱۱۲

۱۳۱- مذکورہ حوالہ

۱۳۲- ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، سننے پرانے خیالات (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء) ۶۳

۱۳۳- ڈاکٹر حنیف نقوی، شعراے اردو کے تذکرے (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء) ۷۰۹

۱۳۴- حسرت، تذکرۃ الشعراء، ۲۵۷

مرثیہ: لکھنؤ کی مذہبی ثقافت کا ایک مظہر

لکھنؤ میں اردو مرثیہ کا آغاز و ارتقا اور عروج کا تعلق براہ راست یہاں کی تہذیب و ثقافت اور مذہب سے وابستہ تھا۔ مرثیہ کے لیے جس نوعیت کی مذہبی اور تہذیبی فضا کی ضرورت تھی وہ لکھنؤ میں بہ خوبی کمال حاصل تھی۔ اس فضا کے بغیر مرثیہ لکھا تو جاسکتا تھا جیسا کہ دلی میں بھی لکھا گیا مگر مرزا دبیر اور میر انیس جیسے کمالان فن پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ لکھنؤ میں اثناعشری عقائد کی ترویج و اشاعت اور ریاستی سرپرستی کے باعث مرثیہ کے فروغ کے تمام تر اسباب مہیا ہو گئے تھے۔

مرثیہ وہ صنفِ سخن تھی جو اودھ کے تہذیبی ماحول میں ثواب کمانے کا ذریعہ بھی تھی اور تزکیہ نفس کا بھی اہتمام کرتی تھی۔ مصائبِ اہل بیت سن کر آنسو بہائے جاتے تھے۔ دردناک واقعات کی تفصیلات سے مرثیہ سننے والوں کے دل پارہ پارہ ہوتے تھے اور یوں وہ لوگ تزکیہ کی منزل سے گزرتے تھے۔ نواب شجاع الدولہ کے زمانے سے ماتم حسین کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ واجد علی شاہ کے عہد تک برابر زور شور سے جاری رہا۔

اودھ میں اثناعشری عقائد کے فروغ کے باعث یہاں کی زمین پر امام باڑے کثرت سے تعمیر ہوئے اور محرم کے ایام خصوصی توجہ اور عقیدت و احترام سے منائے جانے لگے۔ یہاں کے امرا کی سعی سے بننے والے امام باڑوں میں فیض آباد میں جواہر علی خان اور شجاع الدولہ کے ایک خواجہ سرا دار اب علی خان کے امام باڑے تھے۔ اسی دور میں لکھنؤ کے اندر آغا باقر مرزا، آغا ابوطالب خان، سرفراز الدولہ مرزا حسن رضا خان نے امام باڑے بنوائے۔ آصف الدولہ نے لکھنؤ کا سب سے شان دار امام باڑہ بنوایا تھا جو آج بھی زائرین کی عقیدت کا مرکز بنا ہوا ہے۔ آصف الدولہ کے دور حکومت سے واجد علی شاہ کے دور آخر تک اودھ میں لاتعداد امام باڑے تعمیر ہوئے۔ ہر آنے والے حکمران نے ہدیہ عقیدت کے طور پر امام باڑے بنوائے۔ یہی حال امرا اور خواص کا تھا۔ ان امام باڑوں کی تفصیلات مرثیہ کی تاریخوں اور اودھ پر لکھی جانے والی کتابوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔^۱ یہ امام باڑے اس بات کے مظہر تھے کہ لکھنؤ میں اثناعشری تہذیب و ثقافت کو کس قدر عروج حاصل ہو چکا تھا اور لوگ کتنی عقیدت کے ساتھ اس تہذیب کے مظاہر تعمیر کیے جا رہے تھے۔^۲

لکھنؤ میں آصف الدولہ کے دور حکومت (۱۷۹۷ء-۱۷۷۵ء) میں امام ہاڑوں اور کربلاؤں کی تعمیر سے شیعہ ثقافت کے تمدنی مظاہر کو بہت ترقی ملی تھی۔ اس کے بعد ان تمدنی مظاہر کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے ذاکرین کا ایک وسیع حلقہ پیدا ہوا۔ یہ ذاکر لوگ اپنے اپنے فن میں کامل ہوتے تھے اور مجلس کو اپنے زبان و بیان کے زور پر حسب منشا ڈھالنے کا ملکہ رکھتے تھے اور اسی بات کو ان کی کامیابی کا راز سمجھا جاتا تھا۔ ذاکروں کے علاوہ لکھنؤ میں واقعہ خواں، حدیث خواں اور مرثیہ خواں حضرات کا ایک بڑا طبقہ پیدا ہوا جو اپنے اپنے فن میں کمال رکھتا تھا۔ یہ لوگ مجالس پہ چھا جانے کی پوری پوری قدرت رکھتے تھے۔ ان ماہرین کے فن کے بارے میں ان مجالس کے اثرات سے لکھنؤ میں عزاداری سے متعلق کیسے کیسے فن کار پیدا ہوئے اس کی وضاحت کے لیے یہ بیان دیکھیے:

”مجالس ہی کی برکت سے مختلف قسم کے ذاکر پیدا ہو گئے جو جدا جدا عنوانوں سے مصائب سید الشہداء علیہ السلام کو بیان کر کے روتے رلاتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے علما و مجتہدین کا بیان ہے۔ ان کے بعد حدیث خواں ہیں جو احادیث کو سنا کر ایسی پردرد اور سوز و گداز کی آواز میں فضائل ائمہ اطہار و مصائب آل رسول بیان کرتے ہیں کہ سامعین بے اختیار رونے لگتے ہیں۔ اور کیسا ہی سنگ دل ہو مضطرب کر دیتے ہیں۔ انہی سے ملتے جلتے واقعہ خواں ہیں جو واقعات مصائب اہل بیت کو ایسے الفاظ اور ایسی فصیح و بلیغ عبارت میں سناتے ہیں کہ جی چاہتا ہے سنتے رہے اور روتے جائے۔ واقعہ خوانی کی فصاحت نے دراصل داستان گوئی کو بے مزہ کر دیا ہے۔ ان کے بعد مرثیہ خواں یا تحت اللفظ خواں ہیں جو مرثیوں کو شاعرانہ انداز سے سناتے ہیں۔ مگر اس سادگی کے سناتے میں بھی چشم و ابرو اور ہاتھ پاؤں کے حرکات و سکنات سے واقعات کی ایسی عجمی اور مکمل تصویر کھینچ دیتے ہیں کہ سامعین کو اگر رقت سے فرصت ملی تو داد دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اسی مرثیہ خوانی کی ضرورت و قدر نے میر انیس اور مرزا دبیر پیدا کیے جو کمال شاعری کے اعلیٰ ترین شہ نشین پر پہنچ گئے۔ یا تو یہ مثل مشہور تھی کہ مجزاشاعر مرثیہ گو یا لکھنؤ کے کمال مرثیہ گوئی نے سارے ہندوستان سے منوا لیا ہے کہ عالم شعر و سخن میں مرثیہ گوئی کا رتبہ دیگر اصنافِ سخن سے بہ درجہ ہا بڑھا ہوا ہے۔ قدردانی نے بیسیوں مرثیہ گو اور صد ہا مرثیہ خواں پیدا کر دیے جو محرم اور دیگر ایام عزاداری میں لکھنؤ سے نکل کر ہندوستان کے بلاؤں و دروازوں میں پھیل جاتے ہیں اور وہاں کی صحبتوں میں اپنے کمالات کا سکھ بٹھا کے واپس آتے ہیں۔ مرثیہ خوانوں کے بعد سوز خواں ہیں۔ یہ لوگ نوحوں اور مرثیوں کو اصول موسیقی کی پابندی میں گا کے سناتے ہیں۔ ان میں علی العموم تین آدمیوں کا گروہ ہوتا ہے۔ دوسرے دیتے ہیں۔ جو بازو کھلاتے ہیں۔ اور تیسرا شخص جو بیچ میں بیٹھتا ہے سوز سناتا ہے۔ ان لوگوں نے بھی اصول موسیقی کے برتنے اور راگوں اور دھنوں کے ادا کرنے میں اس درجے کی ترقی کی ہے کہ گویوں کو پیچھے ڈال دیا۔ اور

لکھنؤ میں بہت سے اس پایے کے سوز خواں پیدا ہوئے کہ بڑے بڑے استاد گوئیے ان کے آگے کان پکڑنے لگے۔“

لکھنؤ میں مجالس مرثیہ کے انعقاد کے وقت خصوصی طور پر اہتمام کیا جاتا تھا۔ ایسی مجالس کے لیے اولیں چیز منبر تھا چنانچہ مجالس مرثیہ میں مرثیہ خواں کی نشست کے لیے سات آٹھ زینے کا ایک منبر رکھا جاتا تھا چاروں طرف سامعین بیٹھتے تھے یہ مجالس لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت سے آراستہ ہوتی تھیں۔ ان مجالس میں ادب آداب، سلیقہ مندی اور نشست و برخاست کا خاص خیال رکھا جاتا تھا۔ ان ہی مجلسوں کے اثر اور تربیت سے لکھنؤ میں سامعین کی بڑی تعداد پیدا ہوئی اور یہ سامعین اپنے علمی و ادبی ذوق کے باعث مرثیہ کی تحسین سے بھی آشنا ہو گئے تھے۔ یہ قول سید عابد علی عابد:

لکھنوی آداب مجالس و رسم تمدن کی نفاست مشہور ہے، مجلس عزاء کے آداب قائم ہو گئے، فرش ستھرا، چاروں طرف دیواروں کے ساتھ سامعین، ان کی تعداد زیادہ ہو تو وسط فرش پر شائقین کا اجتماع، ایک طرف منبر، ادھر ادھر باعیاں پڑھنے والے جو مجلس کے لیے فضا قائم کرتے تھے، مرثیہ نگار، باوضع، زیور علم و فضل سے آراستہ، حسن خلق سے چیرا ستہ، سامعین مرثیوں کی باریکیوں سے آگاہ، نتیجہ یہ نکلا کہ مرثیہ سننے کے لیے سامعین کی ایک خاص جماعت پیدا ہو گئی۔ رفتہ رفتہ اس جماعت کا ذوق سلیم عام لوگوں میں بھی سرایت کر گیا۔ مرثیہ نگار اور مرثیہ خواں اپنی بلندی مرتبت سے آگاہ ہوتا تھا اور جانتا تھا کہ سامعین کی اکثریت باذوق اور خاصی تعداد ذی علم ہے، ادبی خوبیوں پر مطلع تو کم و بیش تمام ہیں۔ ایسی سلیج مرثیے کے لیے تیار ہوتی تھی اور اس قسم کے سامعین مرثیہ نگار کو میسر ہوتے تھے کہ مرثیہ لکھنے اور پڑھنے میں وہ نئی خصوصیتیں پیدا کر کے کمال فن تک پہنچنے کی کوشش کرتا تھا، اور سامعین شور تحسین یا صدائے گریہ سے اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتے تھے۔ اس طرح ایک خاص قسم کی فضا جو جذبات کو براہیختہ کرنے کے سلسلے میں بغایت موثر ہوتی تھی، پیدا ہو جاتی تھی۔ مرثیوں کے مخفی جوہر چمک اٹھتے اور جو بجلیاں الفاظ میں خوابیدہ ہوتی تھیں وہ باذوق سامعین کے سامنے چمکنے لگتی تھیں۔“

مرثیہ خوانی کی ان مجالس کے اوقات بھی مقرر ہوتے تھے۔ مجالس میں شرکاء نہایت ذوق و شوق سے آتے تھے۔ ان شرکاء کی دل چسپی کا یہ عالم ہوتا تھا کہ وہ مرثیہ سننے کے لیے کسی مناسب جگہ کی تلاش میں قبل از وقت جانا پسند کرتے تھے۔ مرزا جعفر حسین مجالس کی نشست، اوقات مجالس اور سامعین کے ذوق کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:

”مجالس کا وقت عموماً گیارہ بجے دن ہوا کرتا تھا لیکن سننے کے لیے اچھا مقام پا جانے کے خیال سے گھنٹوں قبل سے لوگ آنا شروع ہو جاتے تھے۔ مجلس کے وقت تک تل رکھنے کی جگہ باقی نہیں رہتی تھی۔ بعد میں آنے والوں کو کسی کوئی یا ہموار جگہ پر بیٹھنا یا کھڑے رہنا

پڑتا تھا۔ مجالس عموماً وقت کی پابندی سے شروع ہوتی تھیں اور عام طور سے تین گھنٹوں تک مرثیہ خوانی رہتی تھی۔ کبھی کبھی یہ مدت چار اور ساڑھے چار گھنٹوں تک بڑھ جاتی تھی، لیکن مجمع ہمہ تن اشتیاق بنا ہوا بیٹھا رہتا تھا۔ مرثیے نو تصنیف پڑھے جاتے تھے اور زیادہ تر طولانی ہوتے تھے۔ مرثیہ خوانی تین چوتھائی سے کچھ زیادہ ہی پڑھ کر کسی پہلوان کی لڑائی پر جب مرثیہ شباب پر ہوتا، ختم کر دی جاتی تھی۔ یہی چلن واضح کرتا ہے کہ ان مرثیہ خوانی کی مجلسوں کو خالص فنی اور ادبی اعتبار سے سنا اور پرکھا جاتا تھا۔“^۵

لکھنؤ کی ان مجالس کے مرثیہ خواں، مرثیہ پڑھنے میں بے پناہ قدرت رکھتے تھے۔ لکھنؤ کی مذہبی ثقافت نے جہاں مرثیہ نگاری کو بے پناہ فروغ دیا تھا وہاں مرثیہ خوانی کو بھی ایک مکمل فن کا درجہ دے دیا تھا۔ مرثیہ نگاروں کے فن کو مرثیہ خوانوں نے درجہ کمال تک پہنچا دیا تھا۔ اس سلسلے میں ہم میر انیس کا حوالہ دیتے ہیں جو بہ یک وقت مرثیہ نگار بھی تھے اور مرثیہ خوانی کے فن پر بھی پوری قدرت رکھتے تھے۔ مرزا جعفر حسین کا کہنا ہے کہ انیس ان دونوں کمالات میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے ان کے پڑھنے کا طرز یہ تھا کہ الفاظ کی مناسبت سے آواز میں تغیرات پیدا کر لیتے تھے۔ مضامین کا مفہوم چہرے کے چڑھاؤ اتار سے ادا کرتے تھے اور اعضا و جوارح کے حرکات و سکنات سے سامعین کے دلوں کو متاثر کر دیتے تھے۔ سنگ دل سے سنگ دل بھی ان کی اس جادوگری سے مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ ان کا ممبر پر بیٹھنے کا طرز بھی انہیں تک مخصوص تھا۔ راقم کے والد مرحوم نے انیس کو متعدد بار پڑھتے ہوئے سنا تھا۔ وہ فرماتے تھے کہ انیس کی طرح کسی کو ممبر پر بیٹھنا تک نصیب نہیں ہوا۔ یہ نہیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ اوپر جا کر بیٹھ گئے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا تھا گویا یہ ممبر ہی میں سے باہر آگ آئے ہیں۔^۶

مرثیہ خوانی صرف لفظوں ہی کا کھیل نہ رہا تھا۔ مرثیہ خوانوں نے مرثیہ کے مضامین کو بدنی حرکات کے ذریعے بھی ادا کرنا شروع کیا تھا۔ وہ بدن کی مختلف حرکات سے مضمون کی شکل بنا دینے پر قادر ہوتے تھے۔ لکھنؤ میں اس فن کو ”بتانا“ کہتے تھے۔ یہ فن کیا تھا اور اس میں کس طرح سے کسی مضمون کی تمثال بنائی جاتی تھی اس کے بارے میں ہم ”قدیم لکھنؤ کی آخری بہار“ سے رجوع کرتے ہیں:

”اس طرز میں اعضا و جوارح کو کسی نہ کسی موقع پر برسرکار لانا پڑتا تھا۔ کبھی کبھی سارے جسم کو کسی نہ کسی مخصوص طریقے پر حرکت دینا پڑتی تھی۔ لیکن زیادہ تر بعض حرکات و سکنات ہی کے سہارے مطلب برآری ہو جاتی تھی۔ ان کی غرض یہ رہتی تھی کہ جو واقعہ الفاظ میں پیش کر رہے ہوں اس کی تصویر سامعین کے دماغوں میں ابھر آئے اور اپنی اس کوشش میں وہ زیادہ تر کامیاب ہی رہتے تھے۔ اس سلسلہ میں صرف ایک واقعہ بیان کر دینا کافی ہو گا۔ عارف، حضرت قاسم کے حال میں مرثیہ پڑھ رہے تھے۔ جناب قاسم، امام حسن کے صاحب زادے اور امام حسین کے بھتیجے تھے۔ وہ بہت کم عمر تھے اور شہادت کے وقت نو دس برس سے زیادہ سن نہیں تھا۔ میدان جنگ میں جانے کی تیاری کرتے ہوئے جناب قاسم

جنگ کے اسلحہ اپنے جسم پر سجا رہے ہیں اس مقام پر ایک بیت میں عارف کہتے ہیں ۔
 کچھ مسکرائے زیور جنگی سنوار کے
 ڈالا گلے میں پڑھلا ہیکل اتار کے

اس بیت کو عارف نے اس طرح پڑھا تھا کہ دیکھنے اور سننے والوں کی نظروں کے سامنے ایک مسکراتے ہوئے بچے کے ننھے ننھے ہاتھوں سے ہیکل اتارنے کی تصویر صاف صاف نمودار ہو گئی تھی۔ یہ نقشہ انہوں نے اپنے ہاتھوں کی حرکت اور آنکھوں کے اتار چڑھاؤ سے پیش کیا تھا لیکن قیامت کا وہ سماں تھا جب انہوں نے انہیں ہاتھوں سے گلے میں پڑھلا ڈالا تھا۔ کم زوری و ضعف میں توانائی و قوت کا جوش اور کم سنی میں جوانمردی کا ولولہ یہ متضاد کیفیات اپنے حرکات و سکنات سے واضح کر دینا آسان کام نہیں تھا۔ یہ وہ ہنر تھا جو کبھی کسی دوسرے کو عروج کے علاوہ نصیب نہیں ہو سکا۔ عروج کا پلہ بہر حال بھاری تھا۔“

لکھنؤ کی عزاداری میں نویں اور دسویں محرم کے دن سب سے اہم سمجھے جاتے تھے۔ ان دنوں کے بارے میں لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کے ماہر مرزا جعفر حسین نے جو تفصیلات فراہم کی ہیں ان کے مطابق:

”نویں محرم کا دن گریہ و بکا کے لیے مخصوص تھا اور جب دن گزر کر رات آتی تو پرانے لکھنؤ میں ہل چل مچ جاتی تھی۔ ہر شیعہ کا گھر نو دن قبل ہی سے عز خانہ بنا رہتا تھا۔ اہل سنت و الجماعت کے یہاں محرم کی چھٹی سے تعزیے آنے لگتے تھے اہل ہندو بھی شب عاشور بکثرت تعزیہ دار ہو جاتے وہ خود مرثیے پڑھتے یا پڑھواتے ہندو اور مسلمان عورتیں جھنڈ بنا کر بیٹھتی تھیں اور بڑے درد انگیز لہجے میں ”دے“ مگاتی تھیں۔ عام مسلمانوں میں ڈھول اور تاشے بجانے کا دستور تھا۔ ماتمی دستوں کی طرح ڈھول تاشے بجانے والوں کے بھی دستے تھے۔ یہ لوگ تعزیوں کے آگے ڈھول تاشے بجا کر واقعہ کربلا کی یاد تازہ کرتے تھے۔ ان آوازوں کے ساتھ سینہ زنی اور گریہ و بکا کی صدائیں زمین و آسمان کو متاثر کرتی تھیں۔ ہر گلی کوچہ میں رات بھر آمد و رفت رہتی تھی۔ بلا تفریق مذہب و ملت اور بلا امتیاز مدارج و آئین ہر شخص کو امام باڑوں کی زیارت کی آزادی رہتی تھی۔ ہر امام باڑہ میں شب عاشور آرائش و زیبائش دو بالا ہو جاتی تھی اور روشنی کا اہتمام تکمیل تک پہنچا دیا جاتا تھا۔ شاہی امام باڑوں میں آٹھویں اور نویں دونوں تاریخوں میں زبردست روشنی ہوتی تھی لیکن شب عاشور ہر شہری کو زیارت کے لیے اذن عام ہوتا تھا۔ ان امام باڑوں میں سونے چاندی کے علموں کی چمک کار چوبی اور زر بفتی پتکوں کی دمک اور بلور کی طرح شفاف جھاڑوں اور فانوسوں سے چھنی ہوئی روشنی اور ہر طرف بے پناہ روشنی کو دیکھ کر آنکھوں میں چکا چوند ہونے لگتی تھی۔ اس شب میں خواص و عوام بھی اپنے اپنے عز خانوں اور تعزیہ خانوں میں زیادہ سے زیادہ روشنی کا

انتظام کرتے تھے۔ اس زمانہ میں برقی روشنی نہیں تھی لیکن اس سے بہتر طریقہ پر جھاڑ، فانوس، یک ڈالہ، دو ڈالے، مردنگ، شمع دان اور شیشہ کے رنگ، رنگ، لیمپ اپنے حسین و خوب صورت گلوبوں سمیت روشن ہو کر جلی اور نور برساتے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ کافی شمعوں اور رنگین چھوٹی بڑی طوغیں بہت بھلی لگتی تھیں۔ طوغیں بڑی بڑی رنگین شمعیں ہوتی تھیں جن پر رو پہلی یا سنہری کاغذ کی پٹیاں خوب صورتی کے لیے لہریا انداز میں لگی ہوتی تھیں۔ لیکن اس تمام آرائش و زیبائش اور جلی و نورانیت کے باوجود کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ ہر وہ شخص جو گھر سے باہر نکلتا تھا اپنے کسی عزیز و قریب کی میت کو کا ندھا دینے جا رہا تھا۔ اہالیان لکھنؤ بالعموم یہ سمجھا کرتے تھے کہ امام حسین پہلی محرم سے انہیں کے یہاں مہمان تھے اور اب ان کو رخصت کرنے کا وقت آگیا تھا۔ شب عاشور ان کے تصور میں شب رخصت امام تھی۔ اس لیے ان کے نوحہ و بکا اور ان کے ڈھول تاشوں سے بھی ہاے ہاے امام کے تاثرات دلوں پر پیدا ہوتے تھے۔^۸

لکھنؤ کی اثنا عشری ثقافت میں مرثیہ خوانی اور سوز خوانی کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ اہل لکھنؤ اس کے ذریعے اپنے غم و الم کا اظہار کر سکتے تھے اور غم و اندوہ کا یہ اظہار ان کے روحانی تزکیہ کا سبب بن جاتا تھا۔ محرم کے ایام میں لکھنؤ کے گلی کوچے سوز خوانی کی صداؤں سے معمور ہو جاتے تھے۔ گھرلو خواتین اپنے گھروں میں رہ کر سوز خوانی کرتی تھیں۔ شرر نے اس بات کی شہادت دی ہے کہ میر علی حسین اور میر سندر حسین کی بنائی ہوئی دلوں کو پاش پاش کر دینے والی دھنیں ان کے گلے سے نکلتے ہی صد ہا شریف مردوں کے گلے میں اتریں اور ان کے ذریعے سے ہزار ہا شریف شیعہ خاندانوں کی عورتوں کے گلے کا نور بن گئیں اور یہ دھنیں لکھنؤ کی گلیوں میں آدی چلتے چلتے سن سکتا تھا۔ شرر کا کہنا ہے کہ:

”محرم میں اور اکثر مذہبی عبادتوں کے ایام میں لکھنؤ کے گلی کوچوں میں تمام گھروں سے پر سوز و گداز تانوں اور دلکش نغموں کی عجیب حیرت انگیز صدائیں بلند ہوتی ہیں اور کوئی مقام نہیں ہو تا جہاں یہ سنا نہ بندھا ہو۔ آپ جس گلی میں کھڑے ہو کے سننے لگے، ایسی دل کش آوازیں اور ایسا مست و بے خود کرنے والا نغمہ سننے میں آجائے گا کہ آپ زندگی بھر نہیں بھول سکتے۔ ہندوؤں اور بعض خاص سنیوں کے مکانوں میں تو خاموشی ہوتی ہے۔ باقی جدھر کان لگائیے نوحہ خوانی کے قیامت خیز نغموں ہی کی آوازیں آتی ہیں۔“

شرر نے عورتوں کی سوز خوانی کا ایک ایسا منظر کھینچا ہے کہ جس سے لکھنؤ کی اثنا عشری تہذیب کو بہ خوبی طور پر سمجھا جاسکتا ہے اور بالخصوص عورتوں کے کردار سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آصف الدولہ کے زمانے سے فروغ پانے والی شیعہ تہذیب پورے معاشرے میں کتنی گہرائی تک جا پہنچی تھی اور شیعہ عوام کتنے خضوع و خشوع اور سوز و گداز سے کربلا کے شہیدوں کی یاد تازہ کرتے تھے:

”بہت مدت ہوئی کہ ایک سال چہلم کے موقع پر چند احباب کے ساتھ میں ہال کھڑا کر بلا میں گیا تھا اور وہیں ایک خیمے میں شب باس ہوا تھا۔ دو بجے رات کو یکایک آنکھ کھلی تو ایک ایسے دل کش نغمے کی آواز کان میں آئی جس نے سب دوستوں کو جگا کے بے تاب کر دیا۔ ہم سب اس آواز کے شوق میں خیمے سے نکلے اور دیکھا کہ آخر شب کا سناٹا ہے چاندنی کھیت کیے ہوئے ہے اور اس میں عورتوں کا ایک غول تعزیہ لیے ہوئے آرہا ہے۔ سب بال کھولے اور سر برہنہ ہیں۔ بیچ میں ایک عورت شمع ہاتھ میں لیے ہوئے ہے۔ اس کی روشنی میں ایک حسین ’سرد قد نازنین‘ چند اوراق میں سے پڑھ پڑھ کر نوحہ خوانی کر رہی ہے اور کئی اور عورتیں اس کے ساتھ گلے بازی کر رہی ہیں۔ اس سناٹے اس وقت اس چاندنی ان برہنہ سر حسینوں اور اس پر سوز و گداز نغمے نے جو سماں پیدا کر رکھا تھا اس کو میں بیان نہیں کر سکتا۔ نازک اداؤں کا یہ مجمع جیسے ہی کربلا کے پھاٹک میں داخل ہوا اس سرد قامت نازنین نے پرچ کی دھن میں یہ نوحہ شروع کیا:

جب کاروانِ شہر مدینہ لٹا ہوا پہنچا قریب شام کے قیدی بنا ہوا
نیزے پہ سر حسین کا آگے دھرا ہوا اور پیچھے پیچھے بیبیوں کا سر کھلا ہوا

اس مناسب حالت مرثیے نے یکایک ایسا سماں باندھ دیا کہ شبہ ہوتا تھا کہ ان اشعار کے ذریعے سے وہ خاتون واقعہ کربلا کی تصویر کھینچ رہی ہے یا خود اپنے اس ماتمی جلوس اور اپنے داخلہ کربلا کی۔“

مرثیہ کے مجلسی کردار پر نظر ڈالے تو معلوم ہو گا کہ جس طرح داستان مجلسی چیز تھی اسی طرح سے مرثیہ بھی مجلسی چیز تھا۔ داستان سنانے کی چیز تھی اور مرثیہ بھی سنانے ہی کی چیز تھا۔ جس طرح داستان گو داستان نویسی میں اپنے سامعین کی دل چسپی اور شعور کا پورا پورا خیال رکھتا تھا اسی طرح سے مرثیہ نویس مجلس کے سامعین کی دل چسپی اور ان کی نفسیات پر گہری نظر رکھتا تھا۔ ان دونوں کا مقصد اپنے اپنے طور پہ سامعین پر اپنے بیان کی گرفت کو مضبوط رکھنا تھا اور یہ کام اسی وقت ہو سکتا تھا جب وہ سامعین کے ذوق ’مزاج‘ دل چسپی اور ان کے عمومی شعار کا خیال رکھیں۔ داستان اور مرثیہ کی پہلی منزل تو ان کو تعریف کرنا تھا اور دوسری منزل مجلس میں ان کو سنانا تھا۔ لہذا داستان گو اور مرثیہ خواں اپنے ڈرامائی رنگوں اور جسمانی مظاہروں سے اپنے اپنے میدان میں اتر آتے تھے اور سامعین پر چھا جاتے تھے۔

مرثیہ کی ساخت پر تاریخی حوالے سے غور کریں تو معلوم ہو گا کہ جوں جوں مرثیہ نے مجلس میں فروغ پایا اس سے مجالس کی رونق بڑھی اور مجلسی تہذیب میں ترقی ہوئی اسی کے ساتھ ساتھ مرثیہ کی ساخت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی کی بھی نمود پذیری ہوئی۔ چنانچہ یہ مجلسی ضروریات ہی تھیں کہ جن کو پورا کرنے کے لیے

مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کا انداز بدل رہا اور ان میں اضافہ ہوتا رہا۔ ہندوستان کے دوسرے شہروں کے مقابلے میں چونکہ لکھنؤ میں مجلسی تہذیب کو زیادہ فروغ ملا تھا اس لیے مرثیہ کے مضامین کی ترقی بھی سب سے زیادہ لکھنؤ ہی میں ہو سکی۔ لکھنؤ کی مجلسی تہذیب کو الگ کر کے ہم مرثیہ کی ساخت کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ ہی اس کے تہذیبی اسلوب سے واقفیت حاصل کر سکتے ہیں۔ مرثیہ کی تعمیر، تشکیل اور ساخت میں مجالس مرثیہ کے اثرات، کس طرح مرثیہ کی ہیئت پر اثر انداز ہوئے ہیں اس کے بارے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کا تجزیہ ملاحظہ ہو:

”ایک گھنٹہ کی مجلس کا جو معمول انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک تھا، اسے مرثیہ نگاروں نے ڈھائی تین گھنٹے تک پہنچا دیا تھا۔ لیکن اس سے زیادہ ان کے حدود میں اضافہ ممکن نہیں تھا۔ اتنی دیر تک حریفوں کی معرکہ آرائی اور اس طرح کے کوائف کے بیان میں مرثیہ نگار طمطراق و جاہ و جلال کے اظہار کے لیے اکثر قصیدے کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ معرکہ آرائی اور فنون جنگ کے بیان میں بھی وہی شکوہ ملحوظ رہتا ہے جو قصیدے کی تشبیہ اور مدح سے خاص ہے۔“

اثنا عشری تہذیب و ثقافت کا یہ ہی وہ ماحول تھا کہ جس کی کوکھ سے اردو مرثیہ نے اودھ میں جنم لیا اور تہذیبی ہم آہنگی کے باعث اس کی نشوونما کا عمل تیزی سے طے ہوا اور پون صدی سے بھی کم عرصے میں اردو مرثیہ اس ماحول کی بدولت عروج کی آخری منزلوں تک جا پہنچا۔ یہ میر تقی میر تھے کہ جنہوں نے ابتدائی طور پر اس صنفِ سخن کا ادبی نقشہ مرتب کرنا شروع کیا تھا اور آخر آخر یہ میر انیس اور مرزا دبیر تھے کہ جن کے فنی کمالات نے مرثیہ کو فن کی آخری منزلوں تک جا پہنچایا تھا۔ انیس اور دبیر سے قبل کے دور کو دورِ تعمیر سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ دورِ تعمیر کے مرثیہ گوئیوں میں میر خلیق، فصیح، دیگر اور میر تقی میر کے نام لیے جاتے ہیں۔ مرثیہ کے اس دور میں ان حضرات کی سعی سے مرثیہ کی ساخت مکمل ہوئی اور ادبی لحاظ سے اس کے قد میں اضافہ ہوا۔ نتیجہ اس کا یہ تھا کہ صنفِ سخن کے طور پر مرثیہ کو اعتبار و وقار حاصل ہوا اور اس کے مستقبل کے امکانات وسیع ہوئے۔

دورِ تعمیر کے مرثیہ گوئیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مسیح الزماں کا کہنا ہے:

”دورِ تعمیر کے مرثیہ گوئیوں میں تقی میر کی شخصیت سب سے قد آور ہے۔ انہوں نے مرثیہ کو سراہا اور جنگ کے مناظر سے وسعت دی۔ سراپا تو ایک طرح سے ماحول کے ادبی مذاق کی آئینہ داری تھی جس نے علمی انداز بیان کو اردو مرثیہ میں داخل کیا لیکن جنگ کے بیانات کا انہوں نے جس طرح اضافہ کیا اس نے مرثیہ کی دنیا ہی بدل دی۔ اسے آگے بڑھنے اور پھیلنے کا ایک نیا راستہ مل گیا جس پر چل کر صنفِ مرثیہ اعلیٰ شاعری کی بہت سی خصوصیات پاگئی۔ جوش و ہمت، جاں سپاری و جاں نثاری کے جذبات نے شاعری میں صحت مند رجحانات کو تقویت پہنچائی، واقعہ نگاری کے نئے پہلو پیدا ہوئے اور مرثیہ صرف مظلومیت کی داستان نہ رہا بلکہ ہمت و جواں مردی، ولولہ اور بہادری کے کارناموں کا بیان ہو گیا جس سے اردو کی

ایک بڑی کمی پوری ہوئی۔ دوسری طرف شوکت الفاظ اور معنی آفرینی نے مرثیہ میں قصیدہ کا شکوہ پیدا کیا اور ایک خالص ادبی رنگ نے مرثیہ میں جگہ پا کر شاعرانہ صنایعوں اور زور تخیل کے رنگ دکھائے جس سے اس مخصوص مذاق سخن کے شیدائیوں میں بھی اس صنف کی قدر بڑھی۔ غرض مرثیہ محیر کے ہاتھوں ایک شاندار صنف کی حیثیت سے نمایاں ہو گیا جس کے موضوعات کی وسعت اور وسیع امکانات نے بعد کے مرثیہ گوئیوں کے لیے ایک منضبط اور مربوط ڈھانچہ اور ایک قابل قدر روایت مہیا کی جسے وہ اپنی صلاحیتوں کے مطابق آگے بڑھا سکتے تھے۔“

اس دورِ تعمیر کا حاصل انیس اور دہائی تھے۔ دونوں اپنے دور کے انتہائی مقبول مرثیہ گو تھے۔ مدتوں تک یہ دونوں شاعر ایک دوسرے کے ہم پلہ سمجھے جاتے رہے مگر رفتہ رفتہ دہائی کی مقبولیت کا گراف گرنا گیا جب کہ انیس کی مقبولیت کا گراف مسلسل بلند ہوتا گیا۔ بیسویں صدی میں دہائی کی عظمت گہنا گئی مگر انیس کی عظمت میں مزید اضافہ ہوا۔ تاریخ کے طویل عمل میں دہائی کا فن زوال پذیر ہوتا گیا۔ مرثیہ کی تاریخ میں یہ سب کچھ کیوں کر ہوا اس مسئلہ کا تجزیہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ فی الحال ہم انیس کے بارے میں کچھ باتیں کریں گے۔

میر محیر نے مرثیہ کو جس مقام پر چھوڑا تھا۔ میر انیس نے اس کی معنوی عظمت کو اپنے متخیلہ فصاحت اور قدرت بیان کی زبردست قوتوں سے آگے بڑھایا۔ میر انیس کا اہم کارنامہ یہ تھا کہ اس نے مرثیہ کی روایت کو فنی عظمت سے ہم کنار کیا۔ اسے معنی، مفہوم، مضامین اور مطالب کے اعلیٰ درجات تک پہنچا دیا۔ درحقیقت مرثیہ کو کلاسیکی وقار کی منزلوں تک پہنچانے میں انیس کا گراں قدر ہاتھ تھا۔ اس کے فن کارانہ ہاتھوں سے مرثیہ ایک بھرپور صنف سخن کی حیثیت سے بھی کلاسیکی تکمیل سے آشنا ہوا۔

مرثیہ میں جان ڈالنے کے لیے شاعر کے متخیلہ کا گہرا ہاتھ نظر آتا ہے۔ شاعر اپنے متخیلہ میں عاشورہ محرم کے واقعات کی تجدید کرتا ہے۔ وہ ماضی کے اندھیرے راستوں سے گزرتے ہوئے ان ایام کی بازیافت کرتا ہے جب اہل بیت ابتلا اور کرب کے جاں گداز لمحات سے گزر رہے تھے۔ وہ کسی ایک واقعہ کو لے کر اس کی تمام کڑیوں کو اپنے متخیلہ میں جوڑتا جاتا ہے۔ آج یہ جاننا انتہائی دشوار ہے کہ عاشورہ محرم اور اس سے قبل امام حسین اور اہل بیت کے درمیان مصیبت کی گھڑیوں میں کیا بات چیت ہوتی رہی۔ یہ مرثیہ نگار ہی کا کمال ہے کہ وہ حضرت امام حسین اور اہل بیت کے مقام اور وقار کے مطابق ہر واقعہ سے متعلق مکالموں کا ایک سلسلہ اپنے متخیلہ سے تخلیق کر کے ہمارے سامنے ایک سماں پیدا کرتا ہے۔ انیس کا کمال یہ تھا کہ سانحہ کربلا کے واقعات کو جذبے کی زبان عطا کی۔ جن واقعات کو تاریخ اپنے مخصوص تاریخی انداز میں بیان کرتی ہے انیس کے ہاں یہ واقعات جذبے کی زبان سے ہمارے ساتھ ہم کلام ہوتے ہیں۔

انیس کے ہاں جہاں متخیلہ کا کمال ہے وہاں واقعات کی ترتیب سے ایک معنوی وحدت کی بھی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ واقعات کو کڑی در کڑی آگے بڑھاتا چلا جاتا ہے۔ قدم قدم پہ جذبے، احساس، قربانی، مصائب اور گریہ

زاری کے مناظر پیش کر کے قارئین / سامعین کی جذباتی سطحوں کو مسلسل چھو تا رہتا ہے اور بلا آخر پڑھنے / سننے والے کو ایک ایسے مقام پر لے آتا ہے جہاں وہ انیس کے بیانیہ کا مکمل طور پر اسیر ہو کر آہ و بکا کرنے لگتا ہے۔ عابد علی عابد کے یہ قول اگر گریہ و بکا حاصل مجلس عزاء ہے^{۱۳} اور بین وہ مقام ہے جہاں مرثیہ نگاری کے سارے جوہر کھلتے ہیں^{۱۴} تو انیس کی مرثیہ نگاری اس فن کا حاصل ہے جہاں انیس واقعات میں قصہ پن کی تعمیر کرتے ہوئے اپنے قاری کو نفسیاتی طور پر اس منزل پر لے آتا ہے جہاں وہ بے اختیار ہو کر بین کرنے لگتا ہے۔ اس منزل پر ہم اس کی جذبات نگاری سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ شاید ہی کوئی ایسا دل ہو جو اس کی جذبات نگاری کی آنچ سے نہ پچھلے۔

انیس کا مرثیہ اس خاکہ سے عبارت ہے کہ جس میں چہرہ 'سراپا' رخصت 'آمد' رجز 'جنگ' شہادت اور بین اجزائے ترکیبی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مرثیہ کی یہی روایت انیس کو دراثت میں ملی تھی اور اسی روایت پر اس نے اپنے مرثیوں کی بنیاد قائم کی تھی۔ ان میں سے ہر جز اپنی جگہ اپنی منفرد حیثیت رکھتا ہے اور منفرد معنی پیش کرتا ہے۔ ہر جز اپنے طور پر مکمل بھی ہے اور ایک بڑی وحدت کی ایک اکائی بھی ہے۔ اس وحدت میں تمام اکائیاں مل کر ایک معنوی وحدت کی اکائی تشکیل کرتی ہیں جس میں ان اجزا کے حسن ترتیب سے ایک موثر معنوی نقش تعمیر ہوتا ہے۔ اس لیے انیس کے ہاں ٹکوار یا گھوڑا ایک اکائی بھی ہے اور دوسری اکائیوں کے ساتھ مل کر ایک بڑی اکائی میں مدغم بھی ہو جاتا ہے۔ لہذا مرثیہ صرف 'بین' کا نام نہیں اور نہ ہی جنگ اور شہادت کا نام ہے۔ انیس کا مرثیہ بہت سی اکائیوں کے ملاپ سے بننے والی ایک معنوی وحدت ہے جو ایک مجموعی طرز احساس کو پیش کرتی ہے۔ جہاں جذبہ 'احساس' ترحم 'دلیری اور دل گیری سے مرثیہ کا مزاج مرتب ہوتا ہے۔

انیس کے نقادوں نے اس کی شاعری کی خصوصیات میں جہاں اس کی فصاحت 'قدرت کلام' جذبات نگاری 'منظر نگاری اور واقعہ نگاری کو بیان کیا ہے وہاں وہ اس کے مرثی میں ایک (Epic) کو بھی شامل کرتے ہیں۔ شبلی نے "موازنہ انیس و دبیر" میں رزمیہ کے عنوان سے اس کی مثالیں پیش کی ہیں۔ شبلی کے بعد بھی اکثر و بیشتر نقادوں نے انیس کے ہاں 'ایپک' کو شامل کیا ہے۔ ان کے مقابلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی کا یہ کہنا ہے کہ مرثی چاہے اور کچھ بھی ہوں مگر ایک نہیں ہو سکتے^{۱۵} ان کے دلائل یہ ہیں کہ واقعہ کربلا اور امام حسین علیہ السلام کی ذات والا صفات ایک شاعری کے لئے ضرور موزوں نظر آتی ہیں مگر یہ واقعہ بہت مختصر ہے اور اس پر طویل ایک نظمیں لکھنے کے لیے کافی مواد نہیں ہے^{۱۶} مرثیہ نگار اور اہل مجلس کے دلوں میں امام حسین کی عظمت مسلم تھی۔ مجلس کی ضرورت اس عظمت کو سامنے لانا نہیں تھا بلکہ ان فرضی مصائب کو جن کے بیان سے رقت پیدا کر کے راہ ثواب پر لگانا مقصود تھا لہذا مرثیوں کا جذباتی اثر عظیم نہیں بلکہ Pathetic ہے^{۱۷}۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کی کتاب "مرثیہ نگاری اور انیس" کے رد میں جب جعفر علی خان اثر لکھنوی نے "انیس کی مرثیہ نگاری" شائع کی تو اس میں انہوں نے احسن فاروقی کی رائے کی تردید کرتے ہوئے یہ کہا کہ انیس کی شاعری میں ایک کے تمام اوصاف عروج پر موجود ہیں^{۱۸} انہوں نے اس بات کی مدلل وضاحت کی کہ ایک شاعری کی جو خصوصیات بیان کی گئی ہیں میر انیس کی شاعری ان تمام لوازم کو پورا کرتی ہے۔ اس کا ہیر وہ شخص ہے

جس کی عظمت دنیائے اسلام کو تسلیم ہے، بلکہ دوسرے مذاہب والے بھی ادب و احترام کرتے ہیں اور اس کی قربانیوں کو وقعت کی نگاہ سے دیکھتے اور سراہتے ہیں۔^{۱۹} اردو مرثیہ کے معروف نقاد ڈاکٹر مسیح الزماں اردو مرثیہ کو بنیادی اوصاف کی بنا پر رزمیہ شاعری کے نزدیک قرار دیتے ہیں۔^{۲۰} پروفیسر احتشام حسین بھی اردو مرثیہ میں ایسی خصوصیات بیان کرتے ہیں جو اسے ایک سے مماثل قرار دے سکتی ہیں۔ ان کی رائے یہ ہے کہ ایک میں معنوی حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاقی، خیر و شر کی کش مکش، ایک بڑے پیمانے پر بڑی طاقتوں کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمائش کا پایا جانا ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ ساری باتیں کسی نہ کسی حیثیت سے مرثیے میں پائی جاتی ہیں بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ امام حسین کی شخصیت کی عظمت اور واقعہ کربلا کی غیر معمولی نوعیت نے شاعر کی صلاحیتوں کو بروئے کار آنے میں مدد دی۔ یہاں بھی بہت بڑے پیمانے پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بھیمت کا مقابلہ ہے۔ صبر و استقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور ناقابل بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسین اور ان کے رفقاء کی بلندی کردار کے نمونے ہیں۔ اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایک کا مماثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے۔^{۲۱}

انیس کے ذکر کے ساتھ ساتھ اب ہم مرزا دبیر کا ذکر بھی کریں گے کہ مرثیہ کی تاریخ میں یہ دونوں نام لازم و ملزوم سمجھے جاتے ہیں۔ انیسویں صدی میں جب یہ دونوں شاعر زندہ تھے تو ایک دوسرے کے حریف سمجھے جاتے تھے۔ لکھنؤ میں ان کے مداحوں کے بڑے بڑے حلقے تھے جو ”انیسے“ اور ”دبیرے“ کہلاتے تھے۔ انیس عوام و خواص میں یکساں طور پر مقبول اور مشہور تھے۔ یہی حال دبیر کا بھی تھا مگر دبیر لکھنؤ کے ایک خاص حلقے میں بالخصوص انتہائی قدر و منزلت رکھتے تھے۔ یہ لکھنؤ کے ثقافت کا حلقہ تھا جو دبیر کی مضمون آفرینی اور آرائش و بیان کا ازہب و مشتاق تھا، اور مرثیہ میں معنوی دقت پسندی کا گردیدہ تھا۔ ان ہی لوگوں کے ذوق حسن کی تسکین کے لیے دبیر نے اسلوب پرستی کا وہ رویہ اختیار کیا تھا جس کی تخلیق تاریخ نے کی تھی۔ زیر نظر جائزے میں ہم انیس اور دبیر کے شعری مقام کا تعین کریں گے اور یہ دیکھیں گے کہ اپنی وفات کے سوا سو برس بعد وہ ادب کی تاریخ میں کہاں کھڑے ہیں۔ انیس اور دبیر کے ادبی مقام کا موازنہ یوں تو ان کے زمانہ میں بھی اکثر و بیشتر کیا جاتا تھا اور بحث مباحثہ کا سلسلہ تسلسل سے جاری رہتا تھا مگر اس کام کو باضابطہ طور پر پہلے شبلی نے کیا۔ شبلی نے خصوصیت کے ساتھ دبیر کے مراثنیٰ پر جو کڑی تنقید کی تھی، اس کا ایک حصہ ہم یہاں پیش کرتے ہیں۔ شبلی کا کہنا یہ ہے کہ فصاحت دبیر کے کلام کو چھو کر نہیں گئی۔ ان کی بندشوں میں تعقید اور اخلاق ہے۔ تشبیہیں اور استعارے اکثر دور از کار ہیں۔ بلاغت نام کو نہیں کسی چیز، کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور مضمون آفرینی ان کے ہاں ملتی تو ہے لیکن اس کو اکثر جگہ سنبھال نہیں سکتے ہیں۔ شبلی ان بنیادی خیالات کی وضاحت بھی کرتے ہیں جس کا خلاصہ ہم پیش کر رہے ہیں۔ طوالت کے خوف سے ہم نے شبلی کی پیش کردہ مثالوں کو پیش کرنے سے احتراز کیا ہے۔ وضاحت کے لیے ”موازنہ انیس و دبیر“ ملاحظہ ہو۔

فصاحت: یہ امر بدیہی ہے کہ مرزا دبیر کے کلام میں وہ فصاحت اور مشعلی نہیں جو انیس کے کلام میں

ہے۔ اس کے اسباب یہ ہیں:

(۱) کوئیر اکثر ثقل اور غریب الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

(۲) بعض الفاظ بجائے خود گراں نہیں لیکن دبیر جن تراکیب کے ساتھ ان کو استعمال کرتے ہیں ان سے نہایت ثقل اور بھدا پن پیدا ہوتا ہے۔

بندش کی سستی اور ناہمواری: انیس کا اصلی جوہر بندش کی چستی تراکیب کی دلاویزی الفاظ کا تناسب اور برجستگی و سلاست ہے۔ یہ چیزیں دبیر کے ہاں بہت کم ہیں۔ ایک ہی مصرع میں کسی بلند اور شان دار لفظ کے ساتھ مبتذل اور پست لفظ بھی ملتا ہے۔ ایک ہی بند کے پرزور شعر کے ساتھ پھیکا شعر آ جاتا ہے۔ اسی طرح تعقید اور بے ربطی ملتی ہے۔

تعقید: دبیر کے کلام کی ایک خصوصیت تعقید ہے۔ وہ جب معنی آفرینی اور دقت پسندی پر زیادہ توجہ دیتے ہیں تو کلام میں پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ دقیق اور بلند مضامین کی تخلیق کے لیے مناسب الفاظ ان کے ہاتھ نہیں آتے۔ تشبیہات استعارات: دبیر کا جوہر خاص تشبیہیں اور استعارے ہیں وہ اپنی دقت آفرینی سے ایسی ایسی نادر تشبیہیں اور استعارے پیدا کرتے ہیں کہ جن کی طرف اس سے قبل خیال منتقل نہیں ہوا تھا، لیکن دقت آفرینی کی پرواز میں وہ بالکل گم ہو جاتے ہیں۔

مضمون بندی و خیال آفرینی: دبیر کافی کمال مضمون بندی اور خیال آفرینی میں ہے۔ وہ قوت تخیل کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعاوی کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں تعقید اور اغلاق کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔

بلاغت: دونوں شعرا کی سرحدوں میں بلاغت سے فرق پیدا ہوتا ہے۔ دبیر کے کلام میں بلاغت کا شائبہ نہیں پایا جاتا۔

عابد علی عابد نے ”موازنہ انیس و دبیر“ کے مقدمہ میں شبلی کے اعتراضات کو مکمل طور پر رد کیا ہے۔ ان کی رائے میں شبلی نے مرثیہ کے مطالعہ کے لیے جو اسلوب اختیار کیا وہ گم راہ کن تھا۔ اس نے مرثیہ کو دوسری اصناف شعر کی طرح پرکھا ہے اور اس مسئلہ پر بالکل توجہ نہیں دی کہ مرثیہ دراصل سماعت کی چیز ہے۔ اس میں ڈرامائی عنصر ہے اور اس کو پیش نظر رکھے بغیر مرثیہ کی نمود نہیں ہو سکتی۔ عابد نے شبلی کے برخلاف اس امر پر زور دیا کہ مرثیہ کا مطالعہ ایک تو ڈرامائی عنصر کو ملحوظ خاطر رکھ کر کرنا چاہیے اور دوسرے مرثیہ کی جنم بھومی لکھنؤ کی ثقافت کے اہم اجزاء کو مد نظر رکھا جائے۔ ان کا نقطہ نظریہ ہے کہ لکھنؤ میں شاہی سرپرستی اور اکابر امر کی توجہ سے ایک ایسی فضا پیدا ہو گئی تھی جہاں مجالس عزا کے عام سامعین نہ صرف حادثہ کربلا کے تمام رموز سے باخبر ہو چکے تھے بلکہ نکات سخن کی تمام لطافتوں کے سمجھنے کی صلاحیت بھی پیدا کر چکے تھے۔ شاعری اور ادبی خوبیاں لوگوں کے رگ و پے میں سرایت کر گئی تھیں۔ ان کا مذاق شعری اتنا بلند ہو چکا تھا کہ وہ مشکل مطالب اور دور افتاد مضامین کو آسانی سے سمجھ سکتے تھے۔ عابد اس شعری پس منظر میں اس مسئلہ کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ دبیر پر شبلی کے اعتراضات

درست نہ تھے یعنی شبلی نے دبیر کے مراٹھی میں جن دقتوں کا ذکر کیا ہے وہ حقیقت میں دبیر کے زمانے میں قابل فہم تھیں، ان کی تحسین کی جاتی تھی اور معاشرہ ان کا شیدائی تھا۔ عابد نے شبلی کے اعتراضات کے خلاف جو نقطہ نظر تشکیل کیا ہے وہ یہ ہے:

”ان باتوں کے پیش نظر غور کیجئے کہ شبلی کے ان اعتراضات میں کیا وزن رہ جاتا ہے کہ دبیر بوجیدہ تشبیہیں اور استعارے استعمال کرتے ہیں، صنعتیں اس کثرت سے برتتے تھے کہ طبیعت پریشان ہو جاتی تھی، ایسے مشکل الفاظ اور ترکیبیں کلام میں لاتے تھے کہ عام لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی تھیں، مبالغے میں حد سے بڑھ جاتے تھے۔ غور کرنے کی بات ہے، جہاں جہلا استعارے میں بات کرتے ہوں اور دکان دار مجاز، مرسل اور کنایے کے ماہر ہوں وہاں دبیر کی نسبتاً بوجیدہ تشبیہات کی تفہیم میں کیا چیز حائل ہوتی ہوگی۔ لوگوں کے مذاق سخن کے پیش نظر اور عوام کے ذوق علمی کو ملحوظ رکھ کر اگر دبیر نے مبالغے سے کام لیا اور اپنی طبیعت کی انج دکھائی تو اچھا ہی کیا کہ جن لوگوں سے وہ مخاطب تھے، جس سٹیج سے مخاطب تھے، وہ اسی بات کا تقاضا کرتی تھی کہ بات رنگین اور پر تکلف ہو۔ لکھنؤ کے عوام کے لیے فارسی تراکیب اور الفاظ سامنے کی چیزیں تھیں۔ خواص اور علما تو درکنار لکھنؤ کے عام سامعین بھی دبیر کے کلام میں کوئی ایسی بات نہ پاتے تھے جس کی بنا پر انہیں مشکل پسندی کا الزام دیا جاسکے۔ انیس کو بھی اس بات کا علم تھا۔ انہوں نے بھی جب مرثیوں میں صنعتیں کثرت سے استعمال کیں، استعارات و تشبیہات کی طرف لگی دکھائی تو احباب نے کہا کہ یہ تو آپ کا انداز بیان نہیں، اس پر انہوں نے جواب دیا کہ کیا کروں لکھنؤ میں رہتا ہے۔

اسی طرح ایک صاحب نے میر انیس سے ذکر کیا کہ مرزا دبیر نے ایک مرثیہ کہا ہے جس میں اول سے آخر تک کوئی حرف نقطہ دار نہیں آیا۔ میر صاحب مسکرا کر بولے یہ کیسے مر سے پاؤں تک مہمل ہے جو لوگ جانتے ہیں کہ اس طرح شعر کہنے کو مہملہ کہتے ہیں وہ لطف اٹھائیں گے اور یہ بات جان لیں گے کہ لکھنؤ میں جن لوگوں سے مرثیہ نگار مخاطب تھے ان کا مذاق علمی کتنا بلند تھا۔“^{۲۶}

عابد علی عابد کا تعلق ان نقادوں سے ہے جو دبیر شناسی کو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج سے مشروط کرتے ہیں۔ وہ دبیر کو ماضی کے ان حوالوں سے پرکھتے ہیں کہ جو حوالے دبیر کی شاعری کی تخلیق میں موثر کردار رکھتے تھے۔ اس میں واقعتاً ایک صداقت ہے کہ اگر ہم ادبی تاریخ کے اوراق الٹتے ہوئے ماضی کی طرف سفر شروع کر دیں اور دبیر کے عہد میں پہنچ کر اس دور کے مقبول رجحانات اور روایات کا مطالعہ کریں اور اس مطالعہ کی روشنی میں دبیر کے شعری کردار کا تعین کریں تو اس طرح ایک لحاظ سے ہم دبیر کے ساتھ انصاف کر سکیں گے۔ دبیر کے بارے میں عابد علی عابد جیسا نقطہ نظر رکھنے والے اور نقاد بھی ہیں جن کے بیانات سے عابد کی آرا کو تقویت ملتی ہے۔ مثلاً

سفارتش حسین رضوی کا کہنا یہ ہے:

”دبیر کی مرثیہ گوئی اور اس کے فن کے انداز کو سمجھنے کے لیے اس وقت کے لکھنو اور اس کے ماحول کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔ اس کے سمجھے بغیر دبیر کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ اس وقت کا لکھنؤ تاج کی زبان کلام میں مرزا قنبر کی سی مضمون آفرینی اور بیان میں آرائش اور حسن پیدا کرنے پر اتنا مٹا ہوا تھا کہ تصنع کو حقیقت پر اور بناوٹ کو سچائی پر ظاہر ظہور فوقیت دے دی جاتی اور پھر اس پر وجد کیا جاتا۔ اعتدال کی حد سے بڑھے ہوئے ان جذباتوں نے زبان کو غلیظت کے طبع سے اور شعر کو مرصع کاری سے ایسا چکایا کہ شاعری اور مرصع و طبع سازی ایک دوسرے سے ہم آغوش ہو گئیں۔ دبیر کو اس زمین میں بیج بونا تھا اور ماحول کے موافق گل بوٹے کھلاتے تھے۔ اسی لیے انہوں نے انہیں غصروں سے اپنے کلام کو آراستہ و پیراستہ کیا۔“

مندرجہ بالا طریق کار کے مطابق ہم دبیر کے عہد میں پہنچ کر اس کے تخلیقی مصادر سے تور و شناس ہو جاتے ہیں اور ہم دبیر کے زمانے کے مقبول ادبی رجحانات اور ادبی ماحول سے کما حقہ طور پر واقف ہو جاتے ہیں اور عہد دبیر کا شعری منظر نامہ ہمارے سامنے بہ خوبی طور پر روشن ہو جاتا ہے۔ مگر دیکھنا یہ بھی ہے کہ کیا دبیر کا فنی کمال تاریخ کے سفر میں اس کے اپنے ہی عہد میں تمام ہو جاتا ہے یا اس عہد سے آگے بھی اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔ کسی شاعر کو اس کے عہد میں دیکھنا پرکھنا تو ادبی تاریخ کے اصولوں میں ہے لیکن ادبی تاریخ کے اصول یہ بھی بتاتے ہیں کہ کسی شاعر کی فنی عظمت کا انحصار اس بات پر بھی ہے کہ وہ اپنے تخلیقی سرمائے کے ساتھ کس حد تک نئے ادوار میں داخل ہو کے آگے جاسکتا ہے۔ اس حوالے سے اگر دبیر کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ بیسویں صدی کے آغاز ہی سے اس کے قدم ادبی تاریخ کے سفر میں لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ اردو شاعری کا جو مزاج انیسویں صدی کے نصف اول میں لکھنو کے اندر مرتب ہوا تھا وہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں مشکوک ہو چکا تھا اور بیسویں صدی کے آغاز ہی سے رد ہو گیا تھا۔ اس طرح دبیر کے ادبی مقام کو گزند پہنچا۔

اگر دبیر کے نقادوں کی بات کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دبیر اپنے عہد کے ادبی اور لسانی مزاج کی نمائندگی کرتے تھے۔ ہمارے نزدیک وہ ان ہی اسباب کی بنا پر اپنے دور کے بے حد مقبول اور زندہ شاعر مانے جاتے تھے۔

دبیر کے اس جائزے میں یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انیس کے مقابلہ میں دبیر کا زوال لکھنوی تہذیب و ثقافت کے زوال سے منسلک ہے۔ اس تہذیب کے مقبول عام رویوں اور محاسن کا زوال دراصل دبیر کا زوال ہے۔ جن ادبی رویوں نے اس کی شاعری کو اپنے دور میں عروج بخشا تھا جب وہ رویے اور رجحانات ہی زمانے کی تبدیلیوں کے ہاتھ سے پٹ گئے تو ان سے وابستہ دبیر کی شاعری بھی پٹ گئی۔

دبیر کے ادبی گراف کو بہت تیزی سے نیچے گرانے میں انیسویں صدی کے ریلخ آخر کے ادبی نظریات اور رجحانات نے بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ ۱۸۷۴ء میں جدید اردو شاعری کی تحریک ”انجمن پنجاب“ کے اہتمام سے

شروع ہوئی اور اس کے بعد ۱۸۹۳ء میں حالی کا ”مقدمہ شعر و شاعری“ شائع ہوا۔ ”انجمن پنجاب“ کی تحریک اور حالی کے مقدمہ نے شاعری کے نیچرل ہونے، سادگی اختیار کرنے، شعری تصنع سے گریز کرنے اور معنویت کی سلاست پر خصوصی توجہ صرف کی تھی یہ سارے کے سارے تصورات براہ راست لکھنو کے مقبول شعری محاسن کی نفی کرتے تھے اور بالواسطہ طور پر ان سے دبیر کی شاعری کی بھی نفی ہوتی تھی۔ ”انجمن پنجاب“ اور حالی کے تصورات شعری سے ایک طرف لکھنو کے اس دبستان کو گزند پہنچی جس سے دبیر وابستہ تھے اور دوسری طرف ان تصورات کی اشاعت اور فروغ نے انیسویں صدی کے آخر کی شعری فضا کا رنگ ہی بدل دیا۔ ان اثرات سے جو ادبی ذہن پروان چڑھا وہ دبیر کے مقبول شعری محاسن کی تردید کرتا تھا۔ اس طرح نہ صرف دبیر بلکہ دیگر بے شمار ایسے شاعر بھی اس سے مجروح ہو گئے جو اس سلسلے سے تعلق رکھتے تھے۔ درحقیقت انیسویں صدی کے آخری حصے میں جو ادبی ماحول بن رہا تھا وہ دبیر جیسے شعر کی روایات کے خلاف تھا۔ شبلی بھی یقیناً اس ماحول سے متاثر ہوئے تھے اور ”موازنہ انیس و دبیر“ کے پس منظر میں اس ماحول کے اثرات کو بہ خوبی طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔

دبیر کے شعری زوال کا سب سے بڑا سبب عہدِ ناسخ کی وہ اسلوب پرستی ہے جس میں خیال آفرینی پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے۔ ناسخ ان کے علاوہ اور حلقہ اثر کے شعرا خیال آفرینی کے جوش میں موہوم تصورات میں گم نظر آتے ہیں۔ خیال آفرینی کے جس اسلوب کو ناسخ کی شاعری نے فروغ دیا تھا اس سے لکھنو کا شعری ماحول از بس متاثر ہوا تھا۔ چنانچہ معنی یابی کے حصول میں شعری مفروضات کا ایک سلسلہ شروع ہوا تھا۔ شاعر کسی ایسے خیال، تصور اور تمثال کی تلاش میں سرگرداں رہتے تھے جسے پہلے استعمال نہ کیا گیا ہو۔ یہ لفظی طلسم انگیزی لکھنو کی ادبی روایت میں ایک قسم کی ناشاعری کا سبب بنی تھی۔ شعرا فطری خیال بندی کی جگہ شعری واہموں میں الجھ کر رہ گئے۔ موہوم خیالی تمثالیں اس دور کے دبستان لکھنو میں عام نظر آتی ہیں اور ناسخ شعرا کے اس گروہ کے امام سمجھے جاتے تھے۔ مرزا دبیر کی شاعری، عہدِ ناسخ میں پروان چڑھی اور وہ ناسخ کی خیال آفرینی کے اسلوب سے بہت متاثر ہوئے۔ حسن اتفاق سے اس وقت ہمارے پاس ایک ایسی کہانی موجود ہے جس میں ناسخ، دبیر کی خیال آفرینی کی داد دیتے ہیں۔ ان دونوں شاعروں کے درمیان خیال آفرینی کا فن اشتراک اور شناخت کا سبب بنتا ہے۔ یہ واقعہ میر محمد رضا ظہیر، شاگرد دبیر نے ”تنقید آب حیات“ میں بیان کیا ہے:

”میں ایک روز محلہ نکسال میں ایک مجلس پڑھنے گیا۔ جو شیخ صاحب (ناسخ) کے پڑوس میں تھی۔ نصیر الدین حیدر کا زمانہ تھا۔ اس وقت تک سامعین میں سے کوئی نہ آیا تھا۔ میں بانی مجلس سے باتیں کر رہا تھا کہ ایک صاحب آئے مجھ سے مخاطب ہو کر بولے۔ تم کو جناب شیخ صاحب یاد فرماتے ہیں، میں پہنچا۔ دیکھا جناب شیخ ناسخ ایک کھاروے کی لنگی باندھے ہوئے ایک موٹے پر بیٹھے ہیں۔ ادھر ادھر موٹے حوں پر خواجہ وزیر، میر علی اوسطر شک وغیرہ شاگرد حاضر ہیں۔ مجھے دیکھتے ہی فرمایا۔ بھئی محمد رضاتم تو مہینوں نظر نہیں آتے۔ میں نے عرض کی۔ کیا عرض کروں فرصت نہیں ہوئی، فرمایا آج یہاں تم اپنے استاد کا کوئی نیا مرثیہ پڑھو گے۔ میں نے عرض کی حضور ایسا ہی ارادہ ہے، فرمایا افسوس گری بہت ہے مجلس میں شریک نہیں ہو سکتا، اچھا تم میرے حصہ کے ایک دو بند کسی مقام سرپا یا

چہرہ کے..... میں نے اسی مرثیہ میں سے جو پڑھنے والا تھا۔ حسب ذیل ایک بند پڑھا:

کیوں بد نظر چشم کو گردش ہے ہر اک بار پہلو کو بدلتے ہیں مگر مردم یار
ابرو کے قرینے سے کھلا چشم کا اسرار ہیں نور کے گہوارے میں عیسیٰ خوش اطوار

یاں پنچہ مریم کہوں پنچے کو پلک کے

گہوارے میں عیسیٰ کو سلاتی ہیں تھپک کے

یہ بند سن کر شیخ ناسخ اچھل پڑے اور سیدھے اپنے کتب خانے میں چلے گئے۔ تین

چار منٹ میں ایک کتاب لے کر آئے۔ فرمایا: دیکھو یہ ظہیر فاریابی کا دیوان ہے۔ ظہیر نے

بھی یہ دعویٰ کیا تھا اور پتلی سے عیسیٰ کو تشبیہ دی مگر وہ ثابت نہ کر سکا۔ مرزا نے کمال کیا ہے۔

پنچہ پلک کو پنچہ مریم کہہ کر ثابت کر دیا۔

ع گہوارے میں عیسیٰ کو سلاتی ہیں تھپک کے

پھر فرمایا کہ سلامت علی سا طبیعت دار خلاق مضامین والا نہ ہوا ہو گا۔ بلا کی طبیعت پائی

ہے۔ لطفِ تخیل یہی ہے کہ شاعر جو دعویٰ کرے اس کو ثابت کر دے۔ کیا ثابت کیا ہے۔^{۲۸}

ناسخ سے متاثر خیال آفرینی کا یہ اسلوب دبیر کے شعری زوال کا بڑا سبب نظر آتا ہے۔ ناخیت کے اثرات

کے سبب دبیر کے ہاں دور از کار خلاقی پیدا ہوتی ہے۔ دبیر نے اسی رو میں موہوم تمثالیں تخلیق کرتے ہوئے بے جان تمثال گری کی ہے۔

لکھنؤ میں اردو مرثیہ کی ترقی کے تمام ادوار انیسویں صدی کے نصف اول تک مکمل ہو جاتے ہیں۔ اسی زمانے میں اردو مرثیہ دورِ تعمیر سے دورِ کمال تک تمام مرحلے طے کر لیتا ہے۔ مرثیہ کی حقیقی ترقی کا جو دور میر حمیر سے شروع ہوا تھا وہ انیسویں دورِ دبیر تک اپنی منطقی انتہا کا سارا سفر ختم کر لیتا ہے۔ مرثیہ کے ان دو بڑے شاعروں نے اپنی زندگی ہی میں مرثیہ کی آخری عظمت پر مہر ثبت کر دی تھی۔

۱۸۴۲ء میں اودھ کے الحاق اور بعد ازاں ۱۸۵۷ء میں آزادی کی جنگ کے باعث لکھنؤ میں پرانے خاندانوں کو

نقصان پہنچا اور جاگیر دار طبقہ کی مراعات متاثر ہوئیں۔ اس کا صدمہ مرثیہ کو بھی پہنچا مگر ان نقصانات کے باوجود لکھنؤ میں مجالس عزا برپا ہوتی رہیں۔ تعزیے نکلتے رہے اور ”یا حسین“ کی ماتمی آوازوں کا سلسلہ برابر جاری رہا۔

۱۸۵۷ء تک دبیر اور انیس کا تخلیقی سفر بھی تمام ہو چکا تھا۔ ان کے بنیادی مرثیے سپردِ قلم ہو چکے تھے۔ ان

کے فن کی جہات متعین ہو چکی تھیں اور ان کے مرثیوں کی روایات تعمیر کر چکے تھے۔ اگرچہ اس زمانے کے بعد بھی

ان کے ہاں مرثیوں کی تصنیف کا سلسلہ جاری رہا۔ ان کی طبع مسلسل رواں رہی اور مجالس کا تقاضا نئے نئے مرثیوں کی

تخلیق کا سبب بنتا رہا۔ مگر اب لکھنؤ میں نوابوں کا دور ختم ہو چکا تھا۔ مالی ذرائع سکڑ چکے تھے۔ مرثیہ کے قدردانوں اور

سرپرستوں میں کمی آچکی تھی۔ اس لیے اس تبدیلی کا براہِ راست اثر ان شعرا پر بھی پڑا تھا۔ میر انیس اپنے آخری

برسوں میں معاشی جنگی کا شکار تھے۔ ۱۸۷۱ء میں ان کے حالات سے پتہ چلتا ہے کہ انیس ان دنوں لکھنؤ میں براہِ وقت

گزار رہے ہیں۔ کسی جگہ سے کوئی سبیل نہیں رہی ہے۔ سرکارِ دولتِ مدارِ گورنمنٹ کی طرف سے پندرہ روپے اس کے صلے میں عطا ہوتے ہیں کہ مصنف بدرِ منیر یعنی میر حسن مصنف ”سحر البیان“ کے پوتے ہیں۔ حکیم بندے مہدی نجف کے دشتیے سے چالیس روپے دیتے تھے وہ بند ہو گئے۔ چنانچہ اسی برس انیس نے مالی پریشانی کے باعث حیدر آباد کن کا طویل اور تکلیف دہ سفر کیا جہاں ان کی بہت قدر و منزلت ہوئی۔ اس دور کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ انیس کی مرثیہ خوانی کے باعث سارا حیدر آباد بھیسہ ہو گیا تھا۔ انیس سے لوگوں نے اس قدر محبت کی کہ اس برس پہلی محرم کی مجلس سننے کے بعد تمام مجلس جو امیروں اور دوسرے عقیدے کے لوگوں سے بھری ہوئی تھی ان کے پیروں پر گر پڑی۔

انیس نے زندگی کے آخری ایام شدید بیماری میں گزارے۔ وہ ۱۰ دسمبر ۱۸۷۴ء کو فوت ہوئے۔ ان کے انتقال پر مرزا دبیر نے قطعہ تاریخ کہا اور اسے لکھنؤ میں میر باقر کے امام باڑے میں سنایا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اشعار پڑھتے جاتے تھے اور آنکھوں سے آنسو ٹپ ٹپ گرتے جاتے تھے۔ انیس کے بعد وہ اکثر یہ کہتے سنے جاتے تھے کہ ”اب نہ پڑھنے کا لطف ہے اور نہ کہنے کا مزہ ہے“ اب ہمیں بھی چراغِ سحری سمجھ لو، کوئی جھوٹا آیا اور خاموش ہو گئے۔“ واقعاتیوں ہی ہوا۔ انیس کی وفات کے تین ماہ بعد ایک ایسا ہی جھوٹا آیا اور لکھنؤ کا آخری بڑا مرثیہ نگار چراغِ سحری کی طرح خاموش ہو گیا۔

دبیر کی وفات کے وقت اردو ادب کا مزاج تیزی سے بدل رہا تھا۔ ۱۸۷۴ء میں لاہور سے ”انجمن پنجاب“ کی شعری تحریک کا آغاز ہو چکا تھا۔ علی گڑھ میں سید احمد خاں کی ادبی، اصلاحی اور معاشرتی تحریک سے ہندوستان متاثر ہو رہا تھا۔ جیسا کہ ہم اس سے پہلے یہ کہہ چکے ہیں کہ ”انجمن پنجاب“ کی شعری تحریک سے پرانے شعری معیارات نامقبول ہونے لگے تھے۔ بالخصوص لکھنؤ کی مضمون آفرینی، دقتِ طلبی، صنائعِ بدائع، شوکتِ الفاظ اور آرائشِ بیان جیسے مضامین کا خاتمہ واضح طور پر نظر آنے لگا تھا۔ ”انجمن پنجاب“ کے مشاعروں میں حالی اور آزاد کی سادہ و سلیس فطری شاعری نے لکھنؤ کے کلاسیک رجحانات کا مستقبل گہنا دیا تھا۔ ادب، ایک نئی کروٹ لے چکا تھا۔ مغربی اثرات سے شاعری کے معیارات بدل رہے تھے۔ پرانا زمانہ ختم ہو رہا تھا اور ایک نئے زمانے کا آغاز ہو چکا تھا۔ ان بدلتے ہوئے ادبی معیارات سے جو نیا ادبی ذہن بن رہا تھا وہ لکھنؤ کے معیارات کی نفی کر رہا تھا۔ چنانچہ اس ادبی منظر سے یہ بات صاف طور پر معلوم ہو جاتی ہے کہ مرزا دبیر کے فن کا زوال بھی ان کی موت کے ساتھ ساتھ شروع ہو چکا تھا۔ لکھنؤ کے دبستان کا زوال، دبیر کا زوال بھی تھا۔ انیس کے لیے یہ خوش قسمتی کی بات تھی کہ ۱۸۷۴ء میں ”انجمن پنجاب“ نے زبان کی سلاست، سادگی، فصاحت اور فطری شاعری کا جو تصور پیش کیا تھا وہ انیس کی شاعری سے مماثلت رکھتا تھا لہذا اس بدلے ہوئے ادبی منظر میں انیس کی شاعری کے لیے مستقبل میں روشن بشارت موجود تھی۔ یہ ہی وجہ ہے کہ انیسویں صدی کے رابع آخر سے بیسویں صدی کے رابع آخر تک وہ اردو مرثیہ کے افق پر یکساں طور پر موجود رہے۔ ان کی شاعری ان کی تخلیقی بصیرت کا ثبوت فراہم کرتی رہی۔ انہوں نے اردو مرثیہ کا جو ”تاج محل“ تعمیر کیا تھا وہ آج بھی عظمت کے ساتھ موجود ہے۔

۱- Dr. Muhammad Umar, Islam in Northern India During the eighteenth Century (Aligarh: Aligarh Muslim University, 1993) p.195

۲- Ibid.

۳- دیکھیے شرر کی "گزشتہ لکھنؤ"، مرزا جعفر حسین کی تصنیف "قدیم لکھنؤ کی آخری بہار" سچ الزماں کی کتاب اردو مرثیہ کارنقا۔

۴- شبلی، موازنہ انیس و دہرے، کلب علی خان فائق، مرتب: مقدمہ، عابد علی عابد: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء) ۸-۷

۵- مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنؤ کی آخری بہار (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۲۹۱-۲۹۰

۶- جعفر حسین، قدیم لکھنؤ، ۳۰۸

۷- قدیم لکھنؤ، ۳۰۹

۸- مذکورہ حوالہ، ۳۳۵-۳۳۳

۹- شرر، گزشتہ لکھنؤ (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۲ء) ۲۵۳

۱۰- گزشتہ لکھنؤ، ۲۵۳

۱۱- ڈاکٹر سچ الزماں، اردو مرثیہ کارنقا (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۳۶۵-۳۶۶

۱۲- سچ الزماں، اردو مرثیہ، ۲۸۳

۱۳- شبلی، موازنہ انیس و دہرے، مقدمہ، عابد علی عابد، ۲۰

۱۴- موازنہ انیس و دہرے، مقدمہ، عابد، ۲۶

۱۵- ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، مرثیہ نگاری اور انیس (لاہور: اردو اکیڈمی، س۔ن (۱۹۵۱ء) ۱۱۱

۱۶- فاروقی، انیس، ۱۱۱-۱۱۰

۱۷- مذکورہ حوالہ، ۱۱۱

۱۸- جعفر علی خاں اثر، انیس کی مرثیہ نگاری (لکھنؤ: دانش محل، ۱۹۵۷ء) ۳۵

۱۹- اثر، انیس کی مرثیہ نگاری، ۳۱

۲۰- ڈاکٹر سچ الزماں، اردو مرثیہ، ۳۷۳

۲۱- احتشام حسین، "میر انیس" انیس- ایک مطالعہ، ڈاکٹر احراز نقوی، مرتب: (لاہور: مکتبہ میری لاہوری، ۱۹۸۲ء) ۹۳

۲۲- شبلی، موازنہ انیس و دہرے (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) ۲۶۳-۲۳۷

۲۳- شبلی، موازنہ انیس و دہرے، مقدمہ، عابد علی عابد، ۳

۲۴- موازنہ انیس و دہرے، مقدمہ، عابد، ۶

۲۵- مذکورہ حوالہ، ۹

۲۶- مذکورہ حوالہ، ۱۳-۱۲

۲۷- سفارش حسین رضوی، اردو مرثیہ (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۵ء) ۳۰۶

۲۸- ڈاکٹر محمد زماں آزاد، مرزا سلامت علی دہرے (سری نگر، مرزا بجلی کیشنز، ۱۹۸۵ء) ۱۰۸-۱۰۷

۲۹- احتشام حسین، "انیس" انیس- ایک مطالعہ، ۸۳

کتابیات

- آتش، کلیات آتش لاہور: مجلس ترقی ادب، ۷۵-۷۳ء
- آرزو، مختار الدین احمد، مرتب: احوال غالب دلی: انجمن ترقی اردو، (ہند) ۱۹۸۶ء
- آرزو، مختار الدین احمد، نقد غالب لاہور: الو قار، ۱۹۹۵ء
- آزاد، آب حیات، جہم کاشمیری، مرتب: لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء
- آسی، مرتب: کلیات نظیر لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س-ن
- آفتاب احمد، غالب آشفہ نوا کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء
- آمنہ خاتون، مرتب: لطائف السعادت میسور: فسٹ عید گاہ، ۱۹۵۵ء
- ابواللیث صدیقی، نظیر اکبر آبادی، ان کا عہد اور شاعری کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۷ء
- ابواللیث صدیقی، لکھنؤ کا دبستان شاعری لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۷ء
- ابواللیث صدیقی، ادب و لسانیات کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء
- ابراہیم یوسف، اندر سجا اور اندر سجا نہیں لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۰ء
- ابوطالب اصفہانی، تفسیح الغافلین عابد رضا بیدار، ترتیب و تصحیح: رام پور: انسٹیٹیوٹ آف اور میچل سٹڈیز، ۱۹۶۵ء
- ابوطالب اصفہانی، تاریخ آصفی ترجمہ تفسیح الغافلین ثروت علی، مرتب: دلی: ترقی اردو، بیورو، ۱۹۸۷ء
- ابوظفر ندوی، گجرات کی تمدنی تاریخ اعظم گڑھ: دارالمصنفین، ۱۹۶۲ء
- ابوظفر ندوی، تاریخ گجرات دلی: ندوۃ المصنفین، ۱۹۵۸ء
- ابن بطوطا، سفر نامہ ابن بطوطا مولوی محمد حسین، مترجم: لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۶ء
- اثر، محمد علی، غوامی..... شخصیت اور فن حیدر آباد: اثر، ۱۹۷۷ء
- اثر، جعفر علی خان انیس کی مرثیہ نگاری لکھنؤ: دانش محل، ۱۹۵۷ء
- احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ لاہور: مکتبہ خلیل، ۱۹۸۹ء
- احراز، نقوی، مرتب: انیس..... ایک مطالعہ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۲ء
- احسن فاروقی، نوائے انیس کراچی: دی بک کارپوریشن، ۱۹۶۵ء
- اختر حسن، قطب شاہی دور کا فارسی ادب حیدر آباد: ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹیٹیوٹ، ۱۹۷۳ء

- اختر، ملک حسن، اندر سہا لاہور: نذیر سنز، ۱۹۹۰ء
- اختر، احسان الحق میر حسن..... عہد اور فن لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۹ء
- ادیب، مسعود حسن رضوی، سلطان عالم واجد علی شاہ لکھنؤ: آل انڈیا میر اکادمی، ۱۹۷۷ء
- ادیب، مسعود حسن رضوی، لکھنؤ کا شاہی سٹیج لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء
- ادیب، مسعود حسن رضوی، لکھنؤ کا عوامی سٹیج لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء
- ادیب، مسعود حسن رضوی، فائز دہلوی اور دیوان فائز علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۵ء
- ادیب، مسعود حسن رضوی، انیسیات صباح الدین عمر، مرتب: لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۱ء طبع دوم
- اردو دائرۃ معارف اسلامیہ، پنجاب یونیورسٹی لاہور
- آزردہ، محمد زماں، مرزا سلامت علی دیر سری نگر: مرزا پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء
- اسلوب احمد انصاری، نقش ہائے رنگارنگ دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء
- اسلم پرویز، انشا اللہ خاں انشا..... عہد اور فن دلی: مکتبہ شاہراہ، ۱۹۶۱ء
- اسلم پرویز، مرتب: شیخ محمد ابراہیم ذوق دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۹ء
- اسلم قریشی، برصغیر کا اردو ڈرامہ لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء
- اشرف، محمد خاں مرتب: ولی..... تحقیقی و تنقیدی مطالعہ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۵ء
- اشرفی، وہاب، مرتب: قطب مشتری دہلی: ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء
- افسوس، شیر علی، بارغ اردو لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- اقتدا حسن، مرتب: کلیات قائم (دو جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء
- اقتدا حسن، مرتب: کلیات جرأت (جلد اول) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء
- اقتدا حسن، مرتب: کلیات جرأت نیپلز: اسی ٹو آؤ نیور سیتاریو اور بیٹالے، ۱۹۷۱ء
- امانت، واسوخت قیوم نظر، مرتب: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء
- امیر عارفی، شہر آشوب..... ایک تجزیہ دلی: امیر عارفی، ۱۹۸۴ء
- انجم، خلیق، مرتب: غالب کے خطوط (پانچ جلدیں) دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۳-۱۹۸۴ء
- انجم، خلیق سودا علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۶ء
- انجم، شہناز، ادبی نثر کا ارتقا (۱۸۵۷-۱۸۰۰ء) دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء
- انیس ناگی، غالب- ایک شاعر ایک اداکار لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۰ء
- انشا، دریائے لطافت چنڈت برج موہن دتاریہ کپٹی، مترجم: کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۸ء
- انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۱ء
- انور حسین اکبر پوری، اوردھ کے تاریخ نگار فیض آباد: انور حسین، ۱۹۹۱ء

ایک فرام، صحت مند معاشرہ قاضی جاوید، مترجم: لاہور: دین گارڈ، ۱۹۸۸ء
 ایلیٹ۔ ٹی۔ ایس' ایلیٹ کے مضامین جیل جالبی، مترجم: لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء
 برنی، ضیاء الدین، تاریخ فیروز شاہی معین الحق، مترجم: لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۱ء
 پر تور وہیلہ، مترجم: نامہ ہائے فارسی غالب کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء
 پرکاش، اوم پرشاد، اورنگ زیب عالمگیر مبارک علی، مرتب: لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۰ء
 پری گارینا، نالیہ، مرزا غالب، اسامہ فاروقی، مترجم: حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۹۷ء
 تارا چند، تمدن ہند پر اسلامی اثرات لاہور: مجلس ترقی ادب
 تبسم کاشمیری، غلام ہمدانی مصحفی غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی، ۱۹۷۳ء، کتب خانہ دانش گاہ
 پنجاب، لاہور

تبسم کاشمیری، ادبی تحقیق کے اصول اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۲ء
 تنویر احمد علوی، مرتب: کلیات شاہ نصیر (چار جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب (۱۹۸۸-۱۹۷۱ء)
 تنویر احمد علوی، مرتب: سفر ناموں میں دلی (دو جلدیں) دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء
 تنویر احمد علوی، ذوق..... سوانح اور انتقاد لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
 تنویر احمد علوی، مترجم: اوراق معانی دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء
 ثاقب صدیقی، انیس احمد، مرتبین: خواجہ میر درد دلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۸۹ء
 داؤد اشرف، حاصل تحقیق حیدر آباد: شگوفہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء
 داؤدی، خلیل الرحمن، مرتب: مجموعہ سنٹر غالب لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء
 درانی، اسلم عزیز، مرتب: مقدمات باغ و بہار ملتان: کاروان ادب، ۱۹۹۳ء
 درد، خواجہ میر، علم الکتاب، عبد الطیف، مترجم: لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء
 درد، میر، نالہ دل ظفر عالم، مترجم: عبادت بریلوی، مرتب: لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء
 درگاہ قلی خان، مرقع دلی خلیق انجم، مرتب و مترجم: دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۳ء
 ذکاء اللہ، تاریخ ہندوستان لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء
 ذوالفقار، غلام حسین مرتب: دیوان زادہ لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۷۵ء
 جاوید دشت، ملاو جتئی دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۲ء
 جالبی، جمیل قلندر بخش جرأت دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۰ء
 جالبی، جمیل، تاریخ ادب اردو (دو جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، جلد اول، ۱۹۸۷ء، جلد دوم، ۱۹۹۴ء
 جالبی، جمیل، مرتب: مثنوی نظامی کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۳ء
 جالبی، جمیل، مرتب: دیوان حسن شوقی کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۱ء

- جالبی، جمیل، محمد تقی میر کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء
- جرات، قلندر بخش دیوان جرات مقدمہ محمد حسن عسکری: لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۵ء
- جعفر حسین، قدیم لکھنؤ کی آخری بہار دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
- جائزہ، برہان الدین، ارشاد نامہ محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب: حیدر آباد: جامعہ عثمانیہ، ۱۹۷۱ء
- جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء
- جیلانی کامران، خسرو کا صوفیانہ مسلک لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۲ء
- چکبست، مضامین چکبست الہ آباد: انڈین پریس، ۱۹۵۵ء
- چشتی، شیخ عبدالرحمن، مرآۃ الاسرار (دو جلدیں) واحد بخش سیال، مترجم: لاہور: صوفی فاؤنڈیشن، ۱۹۸۲ء
- چیز جی، سنتی کمار، ہند آریائی اور ہندی عتیق احمد صدیقی، مترجم: دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء
- حالی، الطاف حسین، یادگار غالب خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- حامد علی خاں، مرتب: دیوان غالب لاہور: الفیصل، ۱۹۹۵ء
- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا شفقت رضوی، مرتب: کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء
- حسن عسکری، عہد وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ پٹنہ: خدا بخش اور بیٹل لائبریری، ۱۹۹۵ء
- حسن، میر، سحر البیان دیباچہ، میر شیر علی افسوس کلکتہ: فورٹ ولیم کالج، ۱۸۰۵ء
- حسینی شاہد، شاہ امین الدین اعلیٰ حیدر آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء
- حسینی، بہادر علی، اخلاق ہندی مقدمہ وحید قریشی: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- حسینی، اکبر الدین، مرتب: جوامع الکلم در دائی، معین الدین، مترجم: کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۰ء
- حکیم شمس اللہ قادری، مآثر قطب شاہی حیدر آباد: ن-ن، س-ن
- حمید احمد خاں، مرتب: دیوان غالب نسخہ حمیدیہ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۳ء
- حمید احمد خاں، مرتب: سفینہ ادب لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۲ء
- حنیف نقوی، شعراے اردو کے تذکرے لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء
- حیدری، حیدر بخش، تو تاکہانی وحید قریشی، اسماعیل پانی پتی، مرتبین: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- خانی خان، منتخب اللباب، محمود احمد فاروقی، مترجم: کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۵ء
- خسرو، نہ سپہر محمد رفیق عابد، مترجم: دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۹ء
- خلیل الرحمن اعظمی، مقدمہ کلام آتش علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء
- خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: دیوان درد لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۸ء
- خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: کلیات انشا لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء
- خلیق احمد نظامی، دلی تاریخ کے آئینہ میں دلی: آدم پبلشرز، ۱۹۸۹ء

- خواجہ احمد فاروقی، نگران: دلی کالج میگزین، دلی کالج نمبر، ۱۹۵۳ء
- خواجہ محمد زکریا، نئے پرانے خیالات لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء
- خورشید الاسلام، غالب۔ ابتدائی دور دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۵ء
- خورشید الاسلام، کلام سودا علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۳ء
- راشد الخیری، نوبت پنج روزہ یعنی وداغ ظفر تنویر احمد علوی، مرتب: دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء
- رشید حسن خان، مرتب: فسانہ عجائب دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۰ء
- رشید حسن خان، مرتب: بارغ و بہار لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء
- رشید حسن خان، ادبی تحقیق علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء
- رشید حسن خان، انتخاب کلام ناسخ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۶ء
- رضا کالی داس گپتا دیوان غالب۔ تاریخی ترتیب سے بمبئی: ساکار پبلشرز، ۱۹۸۸ء
- رضوی، سعادت علی مرتب: سیف الملوک و بدیع الجمال حیدر آباد: سلسلہ یوسفیہ، ۱۳۵۷ء
- رضیہ سلطانہ، مثنوی سحر البیان: ایک تہذیبی مطالعہ احسان الحق اختر، مرتب: لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۷ء
- رضیہ نور محمد، اردو زبان و ادب میں مستشرقین کی علمی خدمات لاہور: خیابان ادب، ۱۹۸۵ء
- رفیق خاور، خاقانی ہند لاہور: ناشر ندارد، ۱۹۳۳ء
- رفیعہ سلطانہ، اردو نثر کا آغاز و ارتقا کراچی: کریم سنز، ۱۹۷۸ء
- زور، محی الدین قادری، ہندوستانی لسانیات لاہور: پنجند اکیڈمی، ۱۹۸۷ء
- زور، محی الدین قادری، دکنی ادب کی تاریخ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء
- زور، محی الدین قادری، مرتب: کلیات محمد قلی قطب شاہ حیدر آباد: سلسلہ یوسفیہ، ۱۹۳۰ء
- سروری، عبدالقادر، اردو کی ادبی تاریخ سری نگر: گلشن پبلشرز، ۱۹۸۷ء
- سروری، عبدالقادر، اردو مثنوی کا ارتقا علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء
- سفارش حسین رضوی، اردو مرثیہ دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۵ء
- ساحل احمد، مرتب: مطالعہ مومن الہ آباد: رائٹرز گلڈ، ۱۹۸۵ء
- سرور، محمد، ارمغان شاہ ولی اللہ لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۶ء
- سرور، رجب علی بیگ، فسانہ عبرت مسعود حسن رضوی ادیب، مرتب: لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء
- سکینہ، رام بابو، تاریخ ادب اردو مجسم کاشمیری، مرتب: لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۸۶ء
- سعید، م۔ ن، حیات و جہی دلی: مؤثرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء
- سمیع اللہ، اردو کے دو تصنیفی ادارے سلطان پور: رانا پرتاب پوسٹ گر بیجویت کالج، ۱۹۸۸ء
- سمیع اللہ، فورٹ ولیم کالج..... ایک مطالعہ سلطان پور: رانا پرتاب پوسٹ گر بیجویت کالج، ۱۹۸۹ء

- سمیل احمد، مرتب: داستان در داستان لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء
- سمیل بخاری، اردو کی کہانی لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۵ء
- سمیل بخاری، اردو داستانیں اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۷ء
- سید عبداللطیف، غالب حیدر آباد: لا رپورٹ پریس، ۱۹۳۲ء
- سیدہ جعفر، گیان چند، تاریخ ادب اردو (پانچ جلدیں) دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
- سیدہ جعفر، دکنی نثر کا انتخاب دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء
- سید حسن، چند تحقیقی مقالے پٹنہ: کتاب خانہ بانکی پور، ۱۹۷۶ء
- سید عبداللہ، اطراف غالب علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۳ء
- سید عبداللہ، دلی سے اقبال تک لاہور: سب میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء
- سید عبداللہ، وجہی سے عبدالحق تک لاہور: خیابان ادب، ۱۹۷۷ء
- شبیبہ الحسن، تاریخ دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۳ء
- شبیبہ الحسن، تاریخ..... تجزیہ و تقدیر لکھنؤ: اردو پبلشرز، ۱۹۷۵ء
- شرر، گزشتہ لکھنؤ مقدمہ رشید حسن خان دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۲ء
- شرما، شری رام، دکنی زبان کا آغاز و ارتقا حیدر آباد: آندھرا پرادیش ساہتیہ اکیڈمی، ۱۹۷۷ء
- شریف احمد قریشی، فرہنگ نظیر کانپور: پونم لاہوری، ۱۹۹۱ء
- شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ تاریخ ادب اردو علی گڑھ: شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۲ء
- فکلیل الرحمن، کبیر گورگاہاؤس: عربی پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء
- فکلیل الرحمن، امیر خسرو کی جمالیات دلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء
- شمس الرحمن فاروقی، شعر شورا انگیز (چار جلدیں) دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۳-۱۹۹۰ء
- شمس الرحمن فاروقی، اردو کا ابتدائی زمانہ کراچی: آج کی کتابیں، ۱۹۹۹ء
- شوق، قدرت اللہ طبقات الشعرا نثار احمد فاروقی، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء
- شہباز، عبدالغفور زندگانی بے نظیر دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء
- شیخ چاند، سودا کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۶۳ء
- شیخ محمد اکرام، ڈاکٹر وحید قریشی، مرتب: دربار علی لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- شیخ محمد اکرام، حیات غالب لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۲ء
- شیخ محمد اکرام، حکیم فرزانه لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء
- شیخ محمد عظمت علی کاکوروی، مرقع خسروی ذکی کاکوروی، مرتب: لکھنؤ: مرکز ادب، ۱۹۸۶ء
- شیخ فرید، شاہ بہاء الدین باجن اور ان کا گجری کلام احمد آباد: درگاہ شریف ٹرسٹ، ۱۹۹۲ء

- شیفۃ، مصطفیٰ خان، دیوان شیفۃ حبیب اشعر، مرتب: لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۶۰ء
- شیفۃ، مصطفیٰ خان، دیوان شیفۃ مقدمہ مولانا صلاح الدین احمد، لاہور: اکادمی پنجاب، ۱۹۵۳ء
- شیفۃ، گلشن بے خار، کلب علی خان قاتق، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء
- ستیش چندر سرا، محمد لطف الرحمن، مرتبین: مرآۃ سکندری بڑودہ: جامع مہاراجہ سیالی راؤ، ۱۹۶۱ء
- ستیش چندر، مغل دربار کی گروہ بندیاں، محمد قاسم صدیقی، مترجم: لاہور: نگارشات، ۱۹۹۵ء
- شارب رودلوی، مرتب: اردو مرثیہ دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء، طبع دوم
- شاہ عالم ثانی، عجائب القصاص راحت افزا بخاری، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء
- شاہ غلام علی، مقامات مظہری محمد اقبال مجددی، تحقیق و تعلیق و ترجمہ: لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۳ء
- شبلی نعمانی، شعر العجم لاہور: کتاب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۳ء
- شبلی، موازنہ انیس و دہیر کلب علی خان قاتق، مرتب: مقدمہ، عابد علی عابد لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- شبلی، موازنہ انیس و دہیر لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۲ء
- صابر علی خان، سعادت یار خان رنگین کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء
- صابر، قادر بخش، گلستان سخن خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
- صباح الدین عبدالرحمن، سلاطین دہلی کے عہد میں ہندوستان سے محبت اور شیفتگی کے جذبات لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء
- صنذر حسین، لکھنؤ کی تہذیبی میراث لاہور: بارگاہ ادب، ۱۹۷۵ء
- صالحہ عابد حسین، انیس کے مرعے (دو جلدیں) دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء طبع دوم
- صوفی تبسم، شرح غزلیات غالب (فارسی) لاہور: چیکرز لمیٹڈ، ۱۹۸۱ء
- ضمیر اختر نقوی، میر انیس کی شاعری میں رنگوں کا استعمال کراچی: ن-ن، ۱۹۹۰ء
- ضیاء احمد بدایونی، دیوان مومن مع شرح الہ آباد: شانتی پریس، ۱۹۳۳ء
- ظ انصاری، خسرو شناسی دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
- ظ انصاری، خسرو کا ذہنی سفر دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء
- ظ انصاری، مترجم: مثنویات غالب دلی: غالب انشی ٹیوٹ، ۱۹۸۳ء
- ظفر، کلیات بہادر شاہ ظفر لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء
- ظہیر احمد صدیقی، مترجم: انشائے مومن دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۷ء
- ظہیر احمد صدیقی، مومن..... شخصیت و فن غالب اکیڈمی، ۱۹۹۵ء
- ظہیر الدین مدنی، سخنورانِ مجرات، دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء
- ظہیر الدین مدنی، دلی گجراتی، بمبئی: انجمن اسلام، ۱۹۵۰ء

- ظہیر الدین مدنی، مرتب: اردو غزل دلی تک، بمبئی: بزم اشاعت، ۱۹۳۱ء
- عابد پشاور، متعلقات انشا لکھنو: نصرت پبلشرز، ۱۹۸۵ء
- عابد پشاور، انشا کے حلیف، الہ آباد: اردو رائٹرز گلڈ، ۱۹۷۹ء
- عابد پشاور، انشا اللہ خان انشا لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء
- عابد، عابد علی، مقالات عابد لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء
- عابدہ بیگم، اردو نثر کا ارتقا (۱۸۵۷-۱۸۰۰ء) دلی: شعبہ اردو، دلی یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء
- عالی، نعمت خان، وقائع نعمت خان عالی کانپور: مطبع فشی نول کشور، ۱۸۸۳ء
- عبادت بریلوی، مرتب: نالہ درد لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء
- عبادت بریلوی، مومن اور مطالعہ مومن کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۱ء
- عبادت بریلوی، خواجہ میر درد دہلوی لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۳ء
- عبدل، ابراہیم نامہ مسعود حسین، مرتب: علی گڑھ: علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۴۹ء
- عبد الستار دہلوی، مرتب: دکنی اردو بمبئی: شعبہ اردو بمبئی یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء
- عبد المجید صدیقی، تاریخ گو لکندہ حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۳ء
- عبدالرزاق قریشی، مرزا مظہر جانجانا اور ان کا اردو کلام، بمبئی: ادبی پبلشرز، ۱۹۶۱ء
- عبدالرشید فاضل، مترجم: مہر نیروز کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۹ء
- عبد السلام ندوی، شعر الہند، اعظم گڑھ: دارالمصنفین، جلد اول، ۱۹۸۱ء، جلد دوم، ۱۹۵۳ء
- عبدالحق، مولوی مرحوم دلی کالج دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء
- عبدالحق، مولوی، دیوان اثر اور رنگ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۰ء
- عبد القدوس ہاشمی، تقویم تاریخی اسلام آباد: ادارہ تحقیقات اسلامی، ۱۹۸۷ء
- عبد اللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ کراچی: کریم سنز، ۱۹۸۷ء
- عبدالغنی، روح بیدل لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء
- عرجی، امتیاز علی خان، مرتب: وقائع عالم شاہی رام پور: ہندوستان پریس، ۱۹۳۹ء
- عرفان حبیب، مغل ہندوستان کا طریق زراعت جمال میاں صدیقی، مترجم: دلی: نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، ۱۹۷۷ء
- عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر جمیل جالبی، مترجم: لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء
- عقیل، معین الدین، امیر خسرو - فردا اور تاریخ کراچی: ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۷ء
- علی جواد زیدی، تاریخ ادب کی تدوین لکھنو: نصرت پبلشرز، ۱۹۸۳ء
- عیسوی خان بہادر، قصہ مہر افروز دہلی مسعود حسین خان، مرتب: حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء
- غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء

- غواصی، طوطی نامہ سعادت علی رضوی، مرتب: حیدر آباد: سلسلہ یوسفیہ، ۱۹۳۹ء
- فاروقی، محمد احسن، مرثیہ نگاری اور انشیاں لاہور: اردو اکیڈمی، ۱۹۵۱ء
- فاضل، مرتضیٰ حسین، مرتب: کلیات آتش لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء
- فائز، رضوان شاہ روح افزا سید محمد، مرتب: حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۶ء
- فائق، کلب علی خان، مرتب: کلیات مومن، دو جلدیں، لاہور: مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء
- فائق، کلب علی خان، مرتب: کلیات میر (چھ جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۳ء
- فراق گورکھپوری، ”ذوق“، شیخ محمد ابراہیم ذوق اسلم پرویز، مرتب: دلی: انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۹۹ء
- فاروقی، خواجہ احمد ذوق و جستجو دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۲ء
- فرحت اللہ بیک، مرتب: دیوان نظیر اکبر آبادی دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۲ء
- فرحت اللہ بیک، دہلی کی آخری شمع رشید حسن خان، مرتب: دلی: انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۹۲ء
- فرحت فاطمہ، دیوان یقین دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۵ء
- فراق، ناصر نذیر، میخانہ درد دلی: حکیم ناصر خلیق، ۱۳۳۳ھ
- فرمان فتح پوری، اردو کی منکوم داستانیں کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۱ء
- فرمان فتح پوری، اردو کی بہترین مثنویاں لاہور: نذیر سنز، ۱۹۹۳ء
- فرینکلن، ڈبلیو، تاریخ شاہ عالم شاہ الحق صدیقی، مترجم: کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۶ء
- فرشتہ، محمد قاسم، تاریخ فرشتہ (چار جلدیں) عبدالحی خواجہ، مترجم: لاہور: بک ٹاک، ۱۹۹۱ء
- فضل، کرمل کھٹا مالک رام، مختار الدین احمد آرزو، مرتبین: پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو، ۱۹۶۵ء
- فیض الدین، شمس، بزم آخر کامل قریشی، مرتب: دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء
- فیاض محمود، اقبال حسین، مرتبین: تنقید غالب کے سوسال لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء
- فیاض محمود، مدیر عمومی: تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند: اردو ادب، پانچ جلدیں لاہور: شعبہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء
- فیضان دانش، کلام دلی کافی اور لسانی جائزہ غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۱۹۷۳ء، کتب خانہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- قاسم علی نیشاپوری، تاریخ اودھ معروف بہ تاریخ شاہیہ نیشاپوریہ (۱۸۳۲-۱۷۹۸ء) شاہ عبدالسلام، مترجم: نئی دلی: نئی آواز، ۱۹۹۰ء
- قاسم، قدرت اللہ، مجموعہ نغز محمود شیرانی، مرتب: لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء
- قاضی جاوید، افکار شاہ ولی اللہ لاہور: بک ٹریڈرز، ۱۹۸۳ء
- قاضی عبدالودود، عبدالحق بحیثیت محقق پٹنہ: خدا بخش اور میٹل لاہور: ۱۹۹۵ء

- قاضی عبدالودود، تبرے پٹنہ: خدا بخش اور میٹھل لاہور، ۱۹۹۵ء
- قاضی عبدالودود، ماثر غالب پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو، ۱۹۹۵ء
- قاضی عبدالودود، شعرا کے تذکرے پٹنہ: خدا بخش اور میٹھل پبلک لاہور، ۱۹۹۵ء
- قدوائی، صدیق الرحمن، ماسٹر رام چندر دلی: شعبہ اردو، دلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء
- قتیل، مرزا محمد حسن، ہفت تماشا دلی: مکتبہ برہان، ۱۹۶۸ء
- کارگزاران مطبع خشی نول کشور، مرتبین: تاریخ نادرا العصر لکھنؤ: مطبع خشی نول کشور، ۱۸۶۳ء
- کاظم علی خاں، انتخاب کلام تاریخ لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء
- کالاسنگہ بیدی، تین ہندوستانی زبانیں دلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۶۶ء
- کامل قریشی، مرتب: اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء
- کامل قریشی، دیوان اثر دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۸ء
- کرناٹک اردو اکادمی، تاریخ ادب اردو، کرناٹک بنگلور: کرناٹک اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء
- کرار حسین، سوالات و خیالات کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۹ء
- کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی پٹنہ: دائرہ ادب، س-ن
- کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر پٹنہ: ایوان اردو، ۱۹۶۳ء
- کوکب، تفضل حسین، مرتب: فغان دہلی لاہور: اکادمی پنجاب، ۱۹۵۳ء
- کوکب، قدر سجاد علی مرزا، واجد علی شاہ کی ادبی اور ثقافتی خدمات دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۵ء
- گنڈاسنگہ، احمد شاہ ابدالی لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۳ء
- گیان چند، اردو کی نثری داستانیں لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء
- مالک رام، ذکر غالب دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۶ء
- مبارک علی، برصغیر میں مسلمان معاشرے کا المیہ لاہور: نگارشات، ۱۹۸۷ء
- مبارک اللہ واضح، تاریخ ارادت خان غلام رسول مہر مرتب: لاہور: ادارہ تحقیقات پاکستان، ۱۹۸۶ء
- مبارک علی، آخری مغلیہ عہد کا ہندوستان لاہور: نگارشات، ۱۹۸۶ء
- مبارک الدین رفعت، مرتب: کلیات شاہی علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۳ء
- محمد احمد علی، مرقع اودھ لکھنؤ: الناظر پریس، ۱۹۱۲ء
- محمد اجمل، مترجم: نشاط فلسفہ لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۵ء
- محمد اجمل، تحلیل نفسیات لاہور: نگارشات، ۱۹۶۹ء
- محمد اجمل، مقالات اجمل لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۷ء
- محمد احمد علی، مترجم: شیاب لکھنؤ لکھنؤ: الناظر پریس، ۱۹۱۲ء

- محمد اطہر علی، اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا امین الدین مترجم؛ دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء
- محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ کلمۃ الحقائق حیدر آباد، ن۔ن۔۱۹۶۱ء
- محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ ارشاد نامہ حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء
- محمد اکرام چغتائی، مرتب؛ حزن اختر لاہور: القمر، ۱۹۹۹ء
- محمد انصار اللہ، غالب، بلیو گرائی، دلی: غالی انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء
- محمد بن عمر، مرتب؛ کلیات غواصی حیدر آباد: سب رس کتاب گھر، ۱۹۵۹ء
- محمد حسن، مرتب؛ دیوان آبرو دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء
- محمد حسن، مرتب؛ انتخاب کلام فائز دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء
- محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۹ء
- محمد حسن، قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ لکھنؤ: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۸۶ء
- محمد حسن، ادبی سماجیات دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۳ء
- محمد حسن، اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
- محمد حیات خان سیال، احوال و نقد و تجزیہ لاہور: نذر سنز، ۱۹۶۸ء
- محمد حسن عسکری، عسکری نامہ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء
- محمد شاہد حسین، اندر سجا کی روایت فیض آباد: شاہد حسین، ۱۹۸۳ء
- محمد صفدر، تصورات لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۷ء
- محمد عتیق صدیقی، گل کر سٹ اور اس کا عہد دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۹ء
- محمد شمس الدین صدیقی، مرتب؛ کلیات سودا (چار جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، (۱۹۷۶-۱۹۸۷ء)
- محمد لطیف، آگرہ، اکبر اور اس کا دربار لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۵ء
- محمد علی اثر، دکنی اور دکنیات اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۶ء
- محمد مجیب، ہندوستانی مسلمان دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
- محمد ہادی حسین، شاعری اور تخیل لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
- محمود الہی، مرتب؛ نکات الشعرا دلی: ادارہ تصنیف، ۱۹۸۳ء
- محمود شیرانی، مقالات شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء
- محمود شیرانی، مرتب؛ حفظ اللسان دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء
- محمود شیرانی، پنجاب میں اردو اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء
- محمود فاروقی، میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعراء، لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۵۶ء
- مرزا محمد عسکری، مرتب؛ کلام انشا الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۲ء

مسعود حسین 'مرتب'؛ قدیم اردو حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی ۱۹۶۵ء
 مسعود حسین 'مقدمہ تاریخ زبان اردو' علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۹۳ء
 مسعود حسین 'محمد قلی قطب شاہ دلی: ساتھیہ اکادمی ۱۹۸۹ء
 مسیح الزماں 'اردو مرثیہ کا ارتقا' لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۲ء
 مشفق خواجہ 'جائزہ مخطوطات اردو' لاہور: مرکزی اردو بورڈ ۱۹۷۹ء
 مشفق خواجہ 'غالب اور صغیر بلگرامی' کراچی: عصری مطبوعات ۱۹۸۱ء
 مشفق خواجہ 'تحقیق نامہ' لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ۱۹۹۱ء
 مصطفیٰ، عقدیثا مولوی عبدالحق، مرتب: اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء
 مصطفیٰ، ریاض الفصحا مولوی عبدالحق، مرتب: اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء
 مصطفیٰ، تذکرہ ہندی مولوی عبدالحق، مرتب: اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء
 ملک حسن اختر، اردو شاعری میں تازہ گوئی کی تحریک لاہور: پولیمر پبلشرز، س-ن
 ملک حسن اختر، اردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۶ء
 مقیمی، چندر بدن و مہیار محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب: حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات ۱۹۵۶ء
 ممتاز حسین 'امیر خسرو دہلوی' کراچی: نیشنل بک فاؤنڈیشن ۱۹۷۶ء
 ممتاز منگھوری 'اندر سجا' لاہور: مکتبہ خیابان ادب ۱۹۶۶ء
 مور لینڈ 'اکبر سے اورنگ زیب تک' جمال میاں صدیقی، مرتب: دلی: ترقی اردو بیورو ۱۹۸۹ء
 مونس 'پرکاش' اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر الہ آباد: پرکاش مونس ۱۹۷۸ء
 مظفر حنفی، غزلیات میر حسن (انتخاب و مقدمہ) دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء
 مہر چند کھتری لاہوری، نو آئین ہندی سلیمان حسین، مرتب: اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۸۸ء
 مہر غلام رسول 'غالب' لاہور: شیخ مبارک علی (۱۹۳۶ء؟)
 مہر غلام رسول 'نوائے سروش' شرح دیوان غالب لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س-ن
 میر، نکات الشعر اعبادت بریلوی مرتب: لاہور: ادارہ ادب و تنقید ۱۹۸۰ء
 میر، ذکر میر نثار احمد فاروقی، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء
 میر، نکات الشعر محمود الہی، مرتب: دلی: ادارہ تصنیف، ۱۹۷۲ء
 میر خوردد 'سیر الاولیا' اعجاز الحق قدوسی، مترجم: لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۹۶ء
 نارنگ گوپی چند 'امیر خسرو کا ہندی کلام' لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء
 نارنگ گوپی چند 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' دلی: مکتبہ جامعہ ۱۹۶۲ء
 نارنگ گوپی چند 'انٹرنیشنل' دلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۱ء

- ناصح، امام بخش کلیاتِ ناصح یونس جاوید، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء-۱۹۸۷ء
- ناصر، سعادت خان خوش معرکہ زبیا (دو جلدیں) مشفق خواجہ، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء
- ناصر کاظمی، انتظار حسین، مرتبین: سن ستاون لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۵۷ء
- نجم الاسلام، مطالعات حیدر آباد: ادارہ اردو، ۱۹۹۰ء
- نجم الغنی، تاریخ اودھ (پانچ جلدیں) کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲-۸۳ء
- نذیر احمد، مرتب: مومن خان مومن: حیات و شاعری دلی: غالب انشٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱ء
- نصیر، کلیات شاہ نصیر تنویر احمد علوی مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء-۱۹۷۱ء
- نظام الدین احمد گیلانی، حدیقتہ السلاطین خواجہ محمد سرور، مترجم: حیدر آباد: خواجہ محمد سرور، ۱۹۸۶ء
- نظامی، حسن احمد شمالی ہند کی اردو شاعری میں ایہام گوئی علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء
- نظامی، خلیق احمد سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات دلی: ندوۃ المصنفین، ۱۹۵۸ء
- نظامی، مصطفیٰ حسین نوابان اودھ اور برٹش ایسٹ انڈیا کمپنی، سیاسی رشتے بریلی: مصطفیٰ حسین، ۱۹۹۵ء
- نعیم احمد، شہر آشوب دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۸ء
- نور الحسن ہاشمی، مسعود حسین، مرتبین: بکٹ کہانی لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۹ء
- نور الحسن ہاشمی، مرتب: نو طرزِ مرصع الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۸ء
- نور الحسن ہاشمی، دلی دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء
- نور الحسن ہاشمی، مرتب: کلیات دلی لاہور: الو قار، ۱۹۹۶ء
- نور الحسن نقوی، مرتب: کلیات مصحفی (نو جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۹ء-۱۹۶۸ء
- نہال چند لاہوری، مذہب عشق خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۱ء
- نیر مسعود، مرثیہ خوانی کافن لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۹ء
- نیر مسعود رجب علی بیگ سرور الہ آباد: شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء
- نیشل ڈاکو میٹیشن سنٹر، غالب کی خاندانی پیش اور دیگر امور اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء
- واجد علی شاہ، محل خانہ شاہی فداعلی خنجر، مرتب: لکھنؤ: وی۔ پی۔ ورما پریس، ۱۹۱۳ء
- وحید قریشی، میر حسن اور ان کا زمانہ لاہور: محمد شمیم، ۱۹۵۹ء
- وحید قریشی، مثنویات حسن لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
- وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء
- ولا، مظہر علی خان پچاسی گوہر نوشاہی، مرتب: لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء
- ولا، مظہر علی خان، ماد حوٹل کام کنڈلا عبادت بریلوی، مرتب: کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۵ء
- وقار عظیم، فورٹ ولیم کالج: تحریک اور تاریخ معین الرحمن، مرتب: لاہور: یونیورسٹی بکس، ۱۹۸۶ء

- وقار عظیم، اندر سبھا لاہور: اردو مرکز، ۱۹۵۷ء
- وقار عظیم، اردو ڈرامہ معین الرحمن، مرتب: لاہور: الو قار، ۱۹۶۶ء
- ہارون خان شیروانی، دکن کے بہمنی سلاطین دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء
- یحییٰ بن سرہندی، تاریخ مبارک شاہی آفتاب اصغر، مترجم: لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۶ء
- یوسف حسین، آہنگ غالب دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء
- یوسف سلیم چشتی، شرح دیوان غالب دلی: اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء
-

English Books

- Abdul Rashid, History Of The Muslims of Indo-Pakistan Sub-continent Lahore: Research Society of Pakistan, 1978.
- Alam, Muzaffar The crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab Delhi: Oxford University Press, 1986.
- Azhar, Mirza Ali, King Wajid Ali Shah of Awadh Karachi: Royal Book Company, 1982.
- Bayly, C.A. Empire & Information Cambridge: Cambridge University press, 1996.
- Bayly, C.A. Indian Society And The Making of British India Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Barnet, Richard B. North India Between Empires Berkeley: University of California Press, 1980.
- Burke, S.M. & Quraishi, Salim al Din Bahadur Shah- The Last Mughal Emperor Of India Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1995.
- Campbel, Joseph, The Flight of the Wild Gander New York: Harper Pereennial, 1995.
- Campbell, Joseph The Power of myth Newyork: Anchor House, 1991.
- Campbell, Joseph The Hero with A Thousand Faces London: Fontana Press 1993.
- Dwivedi, Girish Chandra, The Jats - Their Role in the Mughal Empire Delhi: Arnold Publishers, 1989.
- Das, Sisar Kumar Sahibs and Munshis- An Account of the College at Fort William Delhi: Orion, 1978.
- Datta, Kalkankar Shah Alam: And The East India Company Calcutta: The World Press, 1965.
- Eaton, Richard Maxwell, Sufis of Bijapur Delhi. Munshiram Manoharlal, 1996.
- Edwards, Michael, British India 1772 - 1947 Delhi: Rupa RCO, 1967.
- Fisher, Micheal H, A Clash of Cultures Delhi: Manohar, 1987.
- Fisher, Micheal H, Indirect Rule In India 1764-1858 Delhi: Oxford University Press, 1991.
- Fiske, John Myths And Myth makers London: Random House, 1996.
- Franklin, W. Reign of Shah Alam Lahore: Republican Books, 1988.
- Graft, Viallette, Editor; Lucknow, Memoirs of a City Delhi: Oxford University Press 1999.
- Gupta, Hari Ram Marathas and Panipat Chandrigarh: Panjab University, 1961.

- Gupta, Narayani, Delhi Between The Two Empires 1803-1931 Delhi: Oxford University Press, 1981.
- Hintze, Andrew, The Mughal Empire and it's Decline Great Britain: Ashgat Publishing, 1997.
- Hoey, William Translator; Memoirs of Delhi and Faizabad - Being a Translation of the Tareikh Farahbakhsh of Muhammad Faiz Bakhsh. Allahabad: Government Press, 1889.
- Hussain, Ali Akbar, Scent in the Islamic Garden - A study of Deccani Urdu Literary sources Karachi: Oxford University Press, 2000.
- Indra Singh, Translator; Kama Sutra London: Hamlyn, 1988.
- Iqtada Hasan, Later Mughals Literature Lahore: Feroz Sons, 1995.
- Irvine, William, Later Mughals Lahore: Universal Books. N.D.
- Irvin, H.C. The Garden of India (Two Volumes) Lucknow: Pustak Kendara, 1973.
- Jadunath Sarkar, Fall of The Mughal Empire Calcutta: N.C. Sarkar & Sons, 1932.
- Jung, C.G, Psyche and Symbol Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Jung, C.G, Synchronicity - An Acausal Connecting Principal New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- Jung, C.G. Editor Man and his symbols Newyork: Dell Publishing, 1982.
- Keene, G.H. Fall of The Mughal Empire Lahore: Al-Biruni, 1975.
- Kidwai, Sadiq-ur-Rahman Gilchrist and the Language of Hindoostan Delhi: Rachna Prakashan, 1972.
- Krishina P. Bahadur, A New Look at Kahir Delhi: ESS ESS Publlshers, 1997.
- Lawson, Philip The East India Company London: Longman, 1994.
- Leewellyn, Rosie-Jones, A Fatal Friendship Delhi: Oxford University Press, 1992.
- Lorenzen, David N. Kabir Legends And Ananta-Das's Kabir Parachal Delhi: Sri Satguru Publications, 1992.
- Lorenzen, David N. Editor; Bhakti Religion in North India Newyork: Newyork State University Press, 1955.
- Lyall, Alfred The Rise and Expantion Of The British Dominion In India Delhi: Oriental Books, 1973.
- Marie- Louise Von Franz, Creation Myths Boston: Shambhala Publications, 1995.
- Mohammad Hasan, Nazir Akbarabadi Delhi: Sahitya Akademi, 1983.
- Mohammad Sadiq, A History Of Urdu Literature Karachi: Oxford University Press, 1995.
- Misra, S.C. The Rise of Muslim Power in Gujrat (1298-1492) Delhi: Munshiram Manoharlal, 1982.

- Misra, Amresh, Fire of Grace Delhi: Harper Collins, 1998.
- Mohan, Surendra, Awadh Under The Nawabs Delhi: Manohar, 1997.
- Muhammad Umar, Islam In Northern India Delhi: Munshiram Manoharlal, 1993.
- M. Mujeeb, The Indian Muslims Lahore: Book Traders, N.D.
- Mukherjee, S.N Sir William Jones; A Study In the Eighteenth Century British Attitudes To India London: Cambridge University Press, 1968.
- Nijjir, B.S. Punjab Under the later Mughals Lahore: Book Traders, N.D.
- Oldenburg, Veena Talwar The Making of Colonial Lucknow Delhi: Oxford University Press, 1989.
- Rahbar, Daud Translation and Annotations Urdu Letters of Mirza Asadullah Khan Ghalib Newyork: State University of Newyork Press, 1987.
- Richards, John F. Power Administration in Mughal India Cambridge: University Press, 1988.
- Richards, John F. The Mughal Empire Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rizvi, Akhtar Abbas A Socio Intellectual Isna' Ashari Shiis In India Delhi: Munshiram Manoharlal, 1986.
- S.A. I. Tirmizi, Persian Letters of Ghalib Delhi: Ghalib Academy, N.D.
- Safi Ahmad, British Aggression in Auadh Meeruth: Meenakshi prakashan, N.D.
- Scott, David C. Kabir Mythology Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, 1985.
- Schackle, Christopher, Urdu and Muslim South Asia Delhi: Oxford University Press, 1991.
- Schimmel, Annemarie Classical Urdu Literature Wiesbaden: Otto Harrassourtz, 1975.
- Schimmel, Annemarie Pain and Grace Leiden: E.J.Brill, 1976.
- Segal, Robert A. Jung on mythology London: Routledge, 1998.
- Sherwani H.K. Editor; History of Medieval Decan (1295-1724) Hyderabad: The Government of Andhra Pradesh, 1973.
- Sherwani, H.K. Muhammad Quli Qutb Shah- Founder of Hyderabad London: Asia Publishing House, 1967.
- Sherwani, H.K. History Of The Qutb Shahi Dynasty Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974.
- Shireen Moosvi, The Economy of The Mughal Empire Delhi: Oxford University Press, 1987.
- Siddiqui, M. Atique Origins of Modern Hindustani Literature Aligarh: Naya Vitah Ghar, 1963.

- Sinha, D.P. British Relations with Oudh 1801-1856 Calcutta: K.P. Baghi & Company, 1983.
- Sleeman, William Henry Journey Through the Kingdom of Oude in 1849-1850 (two volumes) Lucknow: Ram Advani, 1989.
- S.M. Ikram History of Muslim Civilization in India and Pakistan Lahore: Institute of Islamic Culture, 1993.
- Spear, Percival Twilight Of The Mughals Delhi: Munshiram Manoharlal, 19.
- Spear, Percival History of India London: Penguin, 1987.
- Spear, Percival The Nabobs Delhi: Oxford University Press, 1998.
- Srivastava, Ashirbadi Lal The First Two Nawabs of Oudh Lucknow: The Upper India Publishers, 1933.
- Srivastava, Ashirbadi Lal Shuja-ud-Daulah Vol.1 1754-1765 Agra; Shiva Lal Agarwala, 1961.
- Tabatab'i, Ghulam Hussain, Seir Mutaqherin Nota-Manus, Translator; 4.Vols. Lahore: Sh. Mubarak Ali, 1975.
- Waheed Mirza, The Life And Works of Amir Khusro Lahore: Punjab University, 1962.
- Zahiruddin Malik, Khan-i-Dauran - Mir Bakshi of Muhammad Shah 1719-1739 Aligarh: Centre of Advanced Study, Department of History, 1973.
- Zahir Uddin Mallk, the Reign of Muhammad Shah 1719-1748 Bombay: Asia Publishing House, 1977.
- Zaidy, Ali Jawad A History of Urdu Literature Delhi: Sahitya Akademi, 1993.
- Varma, Paran K. Ghalib The Man The Times Delhi: Viking, 1989.
- Vedalkar, Shardadevi The Development of Hindi Prose Literature in the Early Nineteenth Century Allahbad: Lokbharti Publications, 1969.
- Yusuf Hussain, Persian Ghazals of Ghalib, Delhi: Ghalib Institute, 1996.

دکن کی بہمنی سلطنت

۱۳۵۸ء-۱۳۴۷ء	علاء الدین حسن بہمنی
۱۳۵۸ء-۱۳۷۵ء	محمد اول
۱۳۷۵ء-۱۳۸۵ء	علاء الدین مجاہد
۱۶-اپریل ۱۳۷۸ء سے ۲۱-مئی ۱۳۷۸ء تک	داؤد اول
۱۳۷۵ء-۱۳۹۷ء	محمد دوم
۲۰-اپریل ۱۳۹۷ء سے	غیاث الدین تہمتن
۱۶-نومبر ۱۳۹۷ء تک	شمس الدین داؤد دوم
۱۳۹۷ء-۱۳۲۲ء	تاج الدین فیروز
۱۳۲۲ء-۱۳۳۶ء	شہاب الدین احمد اول
۱۳۳۶ء-۱۳۵۸ء	علاء الدین احمد دوم
۱۳۵۸ء-۱۳۶۱ء	علاء الدین ہمایوں شاہ
۱۳۶۱ء-۱۳۶۳ء	نظام الدین سوم
۱۳۶۳ء-۱۳۸۲ء	شمس الدین محمد سوم
۱۳۸۲ء-۱۵۱۸ء	شہاب الدین محمود
۱۵۱۸ء-۱۵۲۰ء	احمد چہارم
۱۵۲۰ء-۱۵۲۳ء	علاء الدین شاہ
۱۵۲۳ء-۱۵۲۶ء	ولی اللہ
۱۵۲۶ء-۱۵۳۸ء	کلیم اللہ
ماخذ: دکن کے بہمنی سلاطین - ہارون خان شیروانی ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء	

مغلیہ دورِ حکومت

۱۵۳۰ء - ۱۵۲۶ء	بابر
۱۵۵۵ء - ۱۵۳۰ء — ۱۵۳۰ء	ہمایوں
۱۶۰۵ء - ۱۵۵۶ء	اکبر
۱۶۲۷ء - ۱۶۰۵ء	جہانگیر
۱۶۵۹ء - ۱۶۲۷ء	شاہجہان
۱۷۰۷ء - ۱۶۵۹ء	اورنگ زیب
۱۷۱۲ء - ۱۷۰۷ء	بہادر شاہ عالم اول
۱۷۱۲ء - ۱۷۱۲ء	معز الدین جہاں دار شاہ
۱۷۱۹ء - ۱۷۱۳ء	فرخ سیر
۱۷۳۸ء - ۱۷۱۹ء	محمد شاہ
۱۷۵۳ء - ۱۷۳۸ء	احمد شاہ
۱۷۵۹ء - ۱۷۵۳ء	عالمگیر ثانی
۱۸۰۶ء - ۱۷۶۰ء	شاہ عالم ثانی
۱۸۳۶ء - ۱۸۰۶ء	اکبر شاہ ثانی
۱۸۵۷ء - ۱۸۳۷ء	بہادر شاہ ظفر

اودھ

۱۷۳۹ء - ۱۷۲۲ء	سعادت خان برہان الملک
۱۷۵۳ء - ۱۷۳۹ء	صفدر جنگ
۱۷۷۵ء - ۱۷۵۳ء	شجاع الدولہ
۱۷۹۷ء - ۱۷۷۵ء	آصف الدولہ
۱۷۹۸ء - ۱۷۹۷ء	وزیر علی
۱۸۱۳ء - ۱۷۹۸ء	سعادت علی خان
۱۸۲۷ء - ۱۸۱۳ء (اعلان بادشاہت ۹-اکتوبر ۱۸۱۹ء)	غازی الدین حیدر
۱۸۳۷ء - ۱۸۲۷ء	نصیر الدین حیدر
۱۸۳۷ء - ۱۸۳۲ء	محمد علی شاہ

۱۸۴۷ء - ۱۸۴۲ء	امجد علی شاہ
۱۸۵۶ء - ۱۸۴۷ء	واجد علی شاہ

بیجاپور

۱۵۱۰ء - ۱۴۸۹-۹۰ء	یوسف عادل خان
۱۵۳۴ء - ۱۵۱۰ء	اسماعیل عادل خان
۱۵۳۴ء - ۱۵۳۵ء	عادل خان
۱۵۵۸ء - ۱۵۳۵ء	ابراہیم عادل شاہ اول
۱۵۸۰ء - ۱۵۵۸ء	علی عادل شاہ اول
۱۶۲۷ء - ۱۵۸۰ء	ابراہیم عادل شاہ (ثانی)
۱۶۵۶ء - ۱۶۲۷ء	محمد عادل شاہ
۱۶۷۲ء - ۱۶۵۶ء	علی عادل شاہ ثانی
۱۶۸۶ء - ۱۶۷۲ء	سکندر عادل شاہ

گول کنڈہ

سنہ جلوس ۱۵۱۸ء م ۱۵۳۳ء	سلطان قلی قطب الملک
۱۵۵۰ء - ۱۵۳۳ء	یار قلی جمشید
۱۵۵۰ء	سبحان
۱۵۸۰ء - ۱۵۵۰ء	ابراہیم قطب شاہ
۱۶۱۱ء - ۱۵۸۰ء	محمد قلی قطب شاہ
۱۶۲۶ء - ۱۶۱۱ء	محمد قطب شاہ
۱۶۷۲ء - ۱۶۲۶ء	عبداللہ قطب شاہ
۱۶۸۷ء - ۱۶۷۲ء	ابوالحسن قطب شاہ

نظام شاہی ریاست احمد نگر

۱۵۱۰ء - ۱۴۹۶ء	احمد نظام شاہ بحری
۱۵۵۳ء - ۱۵۱۰ء	برہان نظام شاہ
۱۵۶۵ء - ۱۵۵۳ء	حسین نظام شاہ

۱۵۶۵ء - ۱۵۸۸ء	مرقعی نظام شاہ
۱۵۹۱ء - ۱۵۹۵ء	برہان نظام شاہ ثانی
۱۵۹۵ء - ۱۶۰۰ء	بہادر نظام شاہ
	مرقعی نظام شاہ اول
۱۶۰۰ء - ۱۶۳۱ء	مرقعی نظام شاہ دوم
۱۶۳۳ء	مغلوں کے ہاتھوں خاتمہ سلطنت

اشاریہ مقامات

اگرہ 27'103'143'233'234'235'236'250'476	ایلوہ 476
289'308'311'440'499'550'563'564'565	بخارا 32'29
567'574'650'686'696'701	برار 134'121
آنولہ 352	برہان پور 56'189'213'233'289
انگ 501'563	بریلی 352
احمد آباد 213'66	بڑودہ 66
احمد نگر 119'121'134'135'140'189'195'245'352	بسولی 352
288	بغداد 24
اڑیسہ 476	بکسر 301'370'371'377'401'476
اسلام آباد 256'548'796	بگرام 382
اسیر گڑھ 134'189'204	بلی ماراں 741'761
اعظم گڑھ 475'795	بہی 14'66'226'476
افغانستان 78	بنارس 36'372'373'382
اکبر آباد 308	بندھیل کھنڈ 234'440
اکبر پور 421	بنگال 421'476'477'502'504'652
الور 685	بھاگ نگر 155
الہ آباد 19'67'240'301'371'382'401'475	بہاولپور 501
476'547'648'798	بھرت پور 234'235'236
امروہہ 352'421	بھروچ 69
انگلستان 482	بجپور 23'41'99'103'104'105'106'108'109
انند پور 236	'110'111'117'119'120'121'124'127'128
انتہ گڑھ 236	'130'133'134'135'137'138'139'140'141
اودھ 14'234'370'372'373'374'377'378	'142'145'184'189'211'214'215'233
379'381'386'390'402'422'476'528	244'245'246
530'532'533'541'542'545'582'590'591	بیدر 147
606'607'633'652'655'800	پاکپتن 27
اورنگ آباد 211'212'215'233'283'368'369	پاکستان 15'395
474	پانی پت 46'234'239'316'401'663
اوساکا 15'16'41	پٹنہ 283'501'548
ایران 18'29'73'78	پٹیالی 27

'134'126'121'116'111'110'105'104'103	پشاور 381'234-
'195'184'177'153'152'151'150'145'144	پلاسی 663'477'476-
'235'234'233'230'225'215'211'206'197	پنجاب 79'78'75'40'28'26'21'20'19'18'17-
-816'666'663'636'501'288'245'244'243	234'236'237'240'260'289'549'744-
دلی 55'54'28'27'24'23'22'21'20'19'18'14	پونا 233-
'146'143'88'86'78'75'73'71'70'62	پھول گڑھ 236-
'214'212'211'210'208'206'203'189	تالی کوٹ 151'145'121'120-
'258'256'249'240'239'237'236'234'226	ترائن 18-
'302'301'289'288'283'281'269'260'259	تپت 234-
'340'337'336'318'317'313'312'311	ٹنگانہ 144-
'372'369'368'366'365'352'348'343'341	ٹنگانے 23-
'395'393'392'391'387'382'381'380'379	توکیو 16'14-
'423'422'421'420'409'403'401'400'397	تھامیر 46-
'445'441'440'437'432'429'428'427'425	ٹانڈہ 422-
'547'533'532'528'504'499'474'462'452	ٹوٹی کارن 476-
'648'578'576'575'568'563'551'549	جاپان 14-
'659'658'657'655'654'653'652'651'650	جنوبی ہند 476'288'102'75'25'23-
'677'675'674'673'671'666'663'661'660	جونپور 382'372-
'720'707'696'693'691'689'687'686'678	جہانگیر آباد 794'780'762-
'762'761'760'759'747'746'744'736	جھانڈ 46-
'782'781'780'779'774'767'766'763	چاند پور 353'352-
-817'800'798'797'796'795'794'793'789	پنچلم 156'155-
دلی یونیورسٹی 14-	جھین 63-
ددار سدر 22-	حیدر آباد 207'206'194'155'152'143'142'14
دولت آباد 212'205'98'75'74'73'71'70'24-	208'249'284'381'497'476'664'652'501
دھار 69-	816'796'781'685-
دہلی 216'215'109'103'77'75'23'20'19	حیدر آباد دکن 45-
501'380-	خاندیش 245'135'134'121-
دمول پور 235-	خراسان 32'29-
دیپال پور 21-	غلہ آباد 23-
دیوگیر 75'69'24'23-	داہول 70-
ڈھاکہ 381-	دریائے تپتی 70-
راجپوتانہ 647-	دکن 72'71'70'69'68'66'62'55'41'23'22'20
رام پور 781'741-	73'74'75'76'77'78'79'86'87'88'99

راشدرم 22-	قاهرہ 24-
رنگون 780'778'764-	کانپور 689'531-
روئیل کھنڈ 370-	کلک 476-
سرائیکی 46-	کراچی 400'399'398'369'149'143'121'67-
سرحد 744-	798'797'795'662'576'547'475'474-
سرہند 237-	کربلا 809'806'805-
سری نگر 817-	کراتک 652'23-
سکات لینڈ 482-	کڑہ 22'21-
سکرتال 422'318-	کشمیر 695'381-
سانہ 237-	فلکتہ 486'485'480'474'411'372'336'213-
سرحد 685'71'32'29-	658'657'649'647'590'575'533'504'495-
سنجیل 352-	744'720'704'702'691'690'661'659-
سندھ 76'19-	کنواہہ 145-
سورت 476'233'213-	کوچین 476-
شالیمار باغ 234-	گجرات 80'75'69'66'64'62'61'56'55'54'20-
شاجہاں آباد 381'380'336'262'215-	381'190'121-
شمال مغربی سرحدی صوبہ 19-	گلبرگ 203'88'86-
شمال ہند 75'73'72'55'46'41'26'23'21'20'17-	کلی قاسم جان 741-
211'206'145'144'139'134'94'85'78'77-	گوا 70-
262'261'260'259'258'254'252'230'225-	گوالیار 236-
393'363'336'307'296'290'288'285'277-	گوداوری 195'70-
636'579'549'503'445'406'402'396'395-	گورداسپور 237-
698'696'685'676'675'674'672'666'664-	گورکھپور 374-
747'744-	گوکھنڈہ 121'120'112'110'108'99'93'41-
عرب 78'76'73-	151'149'148'147'146'145'138'134'130-
علی گڑھ 283'256'251'248'208'143'142-	189'184'177'166'165'161'155'154'152-
816'797-	204'203'202'201'200'199'196'195'190-
غازی پور 372-	604'246'245'244'215'214'211'205-
غزنی 17-	گومتی 577-
فارس 18-	لاہور 142'77'70'66'27'23'21'20'18'15'14-
فتح گڑھ 236-	249'248'236'234'226'225'207'206'143-
فیصل آباد 283-	400'399'381'369'368'284'283'256'251-
فیض آباد 401'389'387'381'380'375'290-	662'592'576'563'501'498'497'475'474-
800'578'530'466'452'440'404'402-	816'798'797'796'795'791'790'744'685-

وارن پستنگو 477-	817-
دارنگل 22-	لکھنؤ 318'352'365'366'373'375'378'381'
وزیگاپٹم 476-	382'383'385'386'388'389'390'391'392'
وسطایشیائی 73'28-	393'394'395'396'397'399'400'402'404'
برمانہ 46-	411'413'418'419'420'423'424'428'429'
ہندوستان 14'17'18'21'22'23'24'29'41'46'	430'431'432'433'434'436'437'438'441'
51'71'72'81'86'90'91'144'177'179'234'	442'445'446'447'448'449'452'462'466'
236'237'238'240'245'259'289'300'301'	467'469'470'471'472'473'474'475'498'
308'348'374'476'504'655'692'725'744-	501'530'531'532'533'547'548'551'568'
یوپی 46-	569'574'577'578'579'580'581'586'589'
	590'591'592'593'594'601'604'606'608'
	618'619'621'622'623'624'625'626'631'
	633'634'636'637'640'664'666'671'675'
	695'759'766'768'787'789'792'800'801'
	802'803'804'805'807'811'813'815'816'

817-

لندن 481-
لودھگرہ 236-
مالوہ 69'234'381-
مقہرا 44'234'235-
مدراکس 476-
مدینہ منورہ 90-
مظفرنگر 46-
مبہر 22-
مکہ 86-
ملابار 23-
ملتان 23'27'234'381-
موسیٰ ندی 155-
میرٹھ 46'692-
میسور 476'478-
ناگپور 251-
نجیب گڑھ 240-
نورس پور 104-
نیپال 501-

کتاب

- "آبِ حیات" 31'32'283'284'326'341'353
 "آبِ حیات" 366'368'369'424'443'475'576'643'674
 "آبِ حیات" 762'790'795
 "آبِ حیات" 497
 "آبِ حیات" 576
 "آبِ حیات" 797
 "آبِ حیات" 668
 "آبِ حیات" 110'111'140'143
 "آبِ حیات" 797
 "آبِ حیات" 207
 "آبِ حیات" 491'498
 "آبِ حیات" 12
 "آبِ حیات" 67
 "آبِ حیات" 11'12'13
 "آبِ حیات" 11'52
 "آبِ حیات" 101
 "آبِ حیات" 11'12
 "آبِ حیات" 46'53'67'101'498
 "آبِ حیات" 13
 "آبِ حیات" 576'644'799
 "آبِ حیات" 252'644
 "آبِ حیات" 251'256'790
 "آبِ حیات" 11
 "آبِ حیات" 576
 "آبِ حیات" 548
 "آبِ حیات" 18'19'20
 "آبِ حیات" 100
 "آبِ حیات" 366
 "آبِ حیات" 284
 "آبِ حیات" 576
 "آبِ حیات" 644
 "آبِ حیات" 20
 "آبِ حیات" 576
 "آبِ حیات" 101
 "آبِ حیات" 790'25
 "آبِ حیات" 643
 "آبِ حیات" 53
 "آبِ حیات" 474
 "آبِ حیات" 643
 "آبِ حیات" 817
 "آبِ حیات" 817
 "آبِ حیات" 498
 "آبِ حیات" 548
 "آبِ حیات" 108'142
 "آبِ حیات" 249
 "آبِ حیات" 797
 "آبِ حیات" 32'52
 "آبِ حیات" 283
 "آبِ حیات" 643
 "آبِ حیات" 40
 "آبِ حیات" 284
 "آبِ حیات" 626'627'630'631'633'634'636
 "آبِ حیات" 637'639'642'644
 "آبِ حیات" 644
 "آبِ حیات" 644
 "آبِ حیات" 489
 "آبِ حیات" 489
 "آبِ حیات" 749'798

- "انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ" 498-
 "انٹرس کی سریشہ نگاری" 817'809-
 "اوراق معانی" 799'797'796-
 "اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا" 249'209-
 "الیٹ کے مضامین" 797-
 "باد مخالف" 723-
 "باغ و بہار" 504'498'496'494'491'490'487-
 "تاریخ گول کنڈہ" 249'209'208'206'204'143-
 "تاریخ مبارک شاہ" 66-
 "تاریخ ہندوستان" 798'498-
 "تہرے" 283-
 "تھانقب قدسیہ" 40-
 "مذکرۃ الاحوال" 281-
 "مذکرۃ الشعرا" 799'798'576'475'369'367-
 "مذکرۃ نوشاہیہ" 40-
 "مذکرۃ ہندی" 475'474'369'368'283-
 "تصورات" 799-
 "تغلق نامہ" 77-
 "تفصیح الغالین" 398-
 "تلاوت الوجہ" 88-
 "تمثیل نامہ" 88-
 "تمدن ہند پر اسلامی اثرات" 52-
 "تنبیہ الغالین" 284'282-
 "تقید آب حیات" 814-
 "تقید غالب کے سوسال" 797-
 "تقید کا نیا پس منظر" 644-
 "تو تہا کہانی" 498'491-
 "تین ہندوستانی زبانیں" 53-
 "ثواب المناقب" 40-
 "جلوہ خضر" 602-
 "جوامع الکلم" 100-
 "جواہر اسرار اللہ" 55-
 "چار درویش" 517'507'505'492'490-
 "چرلہ ہدایت" 312-
 "چکی نامہ" 117-
 "انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ" 498-
 "انٹرس کی سریشہ نگاری" 817'809-
 "اوراق معانی" 799'797'796-
 "اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا" 249'209-
 "الیٹ کے مضامین" 797-
 "باد مخالف" 723-
 "باغ و بہار" 504'498'496'494'491'490'487-
 "تاریخ گول کنڈہ" 249'209'208'206'204'143-
 "تاریخ مبارک شاہ" 66-
 "تاریخ ہندوستان" 798'498-
 "تہرے" 283-
 "تھانقب قدسیہ" 40-
 "مذکرۃ الاحوال" 281-
 "مذکرۃ الشعرا" 799'798'576'475'369'367-
 "مذکرۃ نوشاہیہ" 40-
 "مذکرۃ ہندی" 475'474'369'368'283-
 "تصورات" 799-
 "تغلق نامہ" 77-
 "تفصیح الغالین" 398-
 "تلاوت الوجہ" 88-
 "تمثیل نامہ" 88-
 "تمدن ہند پر اسلامی اثرات" 52-
 "تنبیہ الغالین" 284'282-
 "تقید آب حیات" 814-
 "تقید غالب کے سوسال" 797-
 "تقید کا نیا پس منظر" 644-
 "تو تہا کہانی" 498'491-
 "تین ہندوستانی زبانیں" 53-
 "ثواب المناقب" 40-
 "جلوہ خضر" 602-
 "جوامع الکلم" 100-
 "جواہر اسرار اللہ" 55-
 "چار درویش" 517'507'505'492'490-
 "چرلہ ہدایت" 312-
 "چکی نامہ" 117-
 "بزم آخر" 798-
 "بہار میں اسلامی کلچر" 576'52-
 "بہار کا آخر" 798-
 "بہار میں السلاطین" 225'211'141'104-
 "بہار کی کہانی" 53'51'49'47'44'43'42'41-
 "ہندوستان" 485-
 "ہندوستان خیال" 231'230-
 "بہار شاہ ظفر" 798-
 "بہار دانش" 541-
 "بیاض غالب" 734'698-
 "بے نظیر" 115'114-
 "پدمات" 541-
 "پرست نامہ" 156'97'93-
 "پنجاب میں اردو" 256'251'53'25-
 "پھول بن" 199'198'197'196'195'171'120-
 "ساج المعانی" 168-
 "تاریخ ادب" 14'11-
 "تاریخ ادب اردو" 67'66'53'52'46'44'40'27'12-
 "256'252'208'207'206'143'142'101'100-
 "799'790'498'368'366'283-
 "تاریخ ادب اردو کرناٹک" 101-
 "تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند" 366'226'225-
 "795'576'474-
 "تاریخ اودھ" 643'547'474'400'398'366-

- دکنی ادب 14۔
 "دکنی ادب کی تاریخ" 208'143'101۔
 "دکنی زبان کا آغاز و ارتقا" 100'77۔
 دکنی غزل 96۔
 "دکنی نثر کا انتخاب" 208'207'143۔
 "دلی تاریخ کے آئینہ میں" 796۔
 "دی پرائیویٹ لائف آف این ایسٹرن کنگ" 577۔
 "دی مغل ایمپائر" 242۔
 "دیوان آبرو" 284'283۔
 "دیوان اثر" 369۔
 "دیوان اہیغتہ" 472۔
 "دیوان اجڑات" 462۔
 "دیوان حسن شوقی" 143۔
 "دیوان درد" 368'345'344۔
 "دیوان زادہ" 366'284'283'265'264'262۔
 "دیوان شیفتہ" 790۔
 "دیوان مومن مع شرح" 798۔
 "دیوان نظیر اکبر آبادی" 576۔
 "دیوان دلی" 288'277۔
 "ذکر غالب" 796۔
 "ذکر میر" 336'317'313'312'311'310'308۔
 576'474'367'366۔
 "ذوق..... سوانح اور انتقاد" 795۔
 "راجہ رام موہن رائے اور آخری شاہان مغلیہ" 662۔
 "رائی کیکلی" 442۔
 "رجب علی بیگ سرور" 547۔
 "رسالہ وجودیہ" 200'117۔
 "رموز السالکین" 117۔
 "روح بیدل" 366۔
 "ریاض الشعرا" 44۔
 "ریاض الفصحا" 474۔
 "زندگانی بے نظیر" 576۔
 "سب رس" 179'178'177'171'168'167'14۔
 199'195'182'181'180۔
- "بنت سنگت" 138۔
 "چند تحقیقی مقالے" 643۔
 "چندر بدن سہیار" 143'117'114'113'111۔
 "چند چمنداں" 64'62۔
 "حاصل تحقیق" 209۔
 "صدقۃ السلاطین" 209'208'207۔
 "صدقۃ العالم" 153۔
 "حفظ اللسان" 52۔
 "حکیم فرزانه" 797۔
 "حیات غالب" 796۔
 "خاقانی ہند" 796'684۔
 "خالق باری" 31۔
 "خاور نامہ" 138۔
 "خزائن رحمۃ اللہ" 58'56۔
 "نہ سپہر" 52۔
 "خط تقدیر" 781۔
 "خمسہ نظامی" 31۔
 "خواب و خیال" 364'363'362۔
 "خوب ترنگ" 64'62۔
 "خوش معرکہ زیبا" 474۔
 "خوش نامہ" 98'92'91۔
 "خوش نغمہ" 92'91۔
 "خیابان" 608۔
 "دارالاسرار" 88۔
 "داستان امیر حمزہ" 521'115۔
 "داستان در داستان" 643'474۔
 "دربار ملی" 248۔
 "درد دل" 342۔
 "دریائے لطافت" 475'441'399۔
 "دشتبو" 693۔
 "دستور عشاق" 171۔
 "دکن کے بہمنی سلاطین" 100۔
 "دکن میں اردو" 112'101۔
 "دکن میں اردو زبان و ادب کی نمود" 21۔

- "سحر البیان" 396'404'405'410'411'412'416 "شعراے اردو کے تذکرے" 799-
 420'421'429'465'571'611'623'630 "شکارنامہ" 88-
 816'758 "شکنتلا" 162-
 "سداہتہ" 526-
 "سرگزشت حاتم" 284-
 "سرور سلطانی" 530-
 "سعادت یار خان رنگین" 475-
 "سفرناموں میں دلی" 798'576-
 "سفرنامہ ابن بطوطا" 25-
 "سفینۂ ادب" 797'529-
 "سلاطین دہلی کے عہد میں مذہبی رجحانات" 72-
 "سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات" 100-
 "سلک گوہر بار" 442-
 "سن ستاون" 799-
 "سندیس راسک" 47'46-
 "سہ نثر ظہوری" 489'180-
 "سیر الاولیا" 52-
 "سیر السعیشم" 563-
 "سیف الملوک بدیع الجمال" 189'184'183'42'41 "کدم راؤ پدم راؤ" 108'107'100'83'81'80'78
 208-
 "شاعری اور تخیل" 799-
 "شاعری کا مزاج" 52-
 "شاہ بہاء الدین باجن - حیات اور معجزی کلام" 56-
 "شاہ ولی اللہ کے سیاسی مکتوبات" 248-
 "شہد اولی" 39-
 "شبستان سرور" 530-
 "شرح اندر سجا" 633-
 "شرح تمہیدات ہمدانی" 200-
 "شرح غزلیات غالب" 797-
 "شرح کلمہ طیبہ" 117-
 "شرح مرغوب القلوب" 200-
 "شعر شورا نگیز" 368'226-
 "شعر العجم" 283-
 "شعر البند" 795'475-
 "شعراے اردو کے تذکرے" 799-
 "شکارنامہ" 88-
 "شکنتلا" 162-
 "شکوہ محبت" 530-
 "شمال الاقویاء" 208'200'199'195-
 "شیخ محفل" 344-
 "شہادت الحقیقت" 91-
 "شطح برہان" 780-
 "قدیم اردو" 101'45-
 "قدیم لکھنؤ کی آخری بہار" 817'803'400-
 "قصہ چار درویش" 506-
 "قصہ ملک یوسف محمد دکنی افروز" 494'493'492'490-
 "قلب شاعری دور کا فارسی ادب" 207-
 "قلب مشتری" 173'171'168'166'131'110-
 175'176'178'192'196'207-
 "کاشف الحقائق" 16-
 "کبیر" 53-
 "کتاب نورس" 138'120'103-
 "کدم راؤ پدم راؤ" 108'107'100'83'81'80'78
 129'110-
 "صحت مند معاشرہ" 400-
 "صحیفۃ الادب" 24-
 "طبقات الشعرا" 798'226'215-
 "ظلم ہوش ربا" 521-
 "طوطی نامہ" 189'185'184'143'113-
 "عبدالحق بحیثیت محقق" 367-
 "عجائب القصص" 498'494'493'492-
 "عسکری نامہ" 368-
 "عشق نامہ" 117-
 "عقد ثریا" 474'284'283-
 "علم الکتاب" 368'344-
 "علی گڑھ تاریخ ادب اردو" 256'251-
 "علی نامہ" 143'141'137'136'135-
 "عماد السعادت" 238-

- "عہد وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ" 100'53-
 "غالب آشفۃ نوا" 797-
 "غالب ابتدائی دور" 797-
 "غالب اور صغیر بلگرامی" 797-
 "غالب کی خاندانی پیش اور دیگر امور" 796-
 "غالب کے خطوط" 796-
 "غرۃ الکمال" 52'51'26-
 "غزل سرا" 369-
 "غلام ہمدانی معصومی" 474-
 "غواصی شخصیت اور فن" 208-
 "فاتر دہلوی اور دیوان فائز" 283-
 "فتح نامہ نظام شاہ" 124'123'121'119-
 "فرخ بخش" 380-
 "فسانہ عبرت" 643'530-
 "فسانہ عجائب" 536'535'534'533'532'530-
 548'547'545'544'543'542'541'540'537-
 630'596-
 "فصوص الحکم" 339-
 "فغان دلی" 799-
 "فن داستان گوئی" 548-
 "فورٹ ولیم کالج تحریک اور تاریخ" 498-
 "فورٹ ولیم کالج مطالعات" 497-
 "فیروز شاہ" 485-
 "کاکام" 485-
 "کلام انشا" 475-
 "کلام سودا" 367'366-
 "کلمۃ الاسرار" 117-
 "کلمۃ الحقانی" 143'118'108-
 "کلیات آتش" 582-
 "کلیات انشا" 474-
 "کلیات جرات" 475'455-
 "کلیات جعفر زئی" 251-
 "کلیات سراج" 228-
 "کلیات سودا" 366'306'283'282-
 "کلیات شاہ نصیر" 795-
 "کلیات شامی" 138-
 "کلیات شیفۃ" 790'787-
 "کلیات ظفر" 774'769'765-
 "کلیات قائم چاند پوری" 369-
 "کلیات محمد قلی قطب شاہ" 207'206'161-
 "کلیات معصومی" 643'474-
 "کلیات نقیر" 576-
 "کلیات دلی" 225-
 "مگر شہ نکھنو" 817-
 "مگر تھ صاحب" 27-
 "مگر تھادلی" 35-
 "مفتار امین الدین" 117-
 "مگل بکاؤلی" 485-
 "مگل رعنا" 691-
 "مگل ہرمز" 485-
 "مگلزار ارم" 404-
 "مگلزار سرور" 530-
 "مگلزار فقیر" 40-
 "مگلزار نسیم" 616'613'611'610'609'608'571-
 630'626'625'623'622'621'620'618'617-
 758-
 "مگلستان بے خزاں" 791-
 "مگلستان خن" 798'795-
 "مگلشن بے خار" 792'791'576'475'442'369-
 799'798'793-
 "مگلشن عشق" 141'133'132'130'128'127-
 "مگلشن نوبہار" 541-
 "مگل کرست اور اس کا عہد" 529'498-
 "منج الاسرار" 41'40'39-
 "منج مخلی" 117-
 "لباب الالباب" 51'26-
 "نکھنو کا دبستان شاعری" 400'399-
 "نکھنو کا شامی شیخ" 644'400-

- "مفرح القلوب" 491-
 "مقالات اجل" 529-
 "مقالات شیرانی" 208'207'206'77'66'53'52-
 "مقالات عابد" 795-
 "مقالات عبدالسلام" 643-
 "مقامات بدھی" 182-
 "مقامات حاجی بادشاہ" 40-
 "مقامات حمیدی" 182-
 "مقامات مظہری" 284'276-
 "مقدمات باغ و بہار" 529-
 "مقدمہ بہادر شاہ ظفر" 662-
 "مقدمہ شعر و شاعری" 814'396-
 "مقدمہ کلام آتش" 643-
 "مختب اللباب" 249'209'143'135-
 "موازنہ انیس و دہیر" 817'811-
 "مومن اور مطالعہ مومن" 798-
 "مومن خاں مومن: حیات و شاعری" 798-
 "مہر افروز و دلبر" 492-
 "میکانہ درد" 368-
 "میر انیس" انیس- ایک مطالعہ " 817-
 "میر حسن اور ان کا زمانہ" 474-
 "میزبانی نامہ" 124'123'121'119-
 "میکہ دوت" 162-
 "مینا بازار" 489-
 "مینا ستونئی" 188'184'183-
 "منار" 547-
 "منار- تجزیہ و تقدیر" 643'602-
 "منار بورد" 344'341-
 "منار عندلیب" 339-
 "نثر بے نظیر" 491-
 "نجم العلوم" 103-
 "نسخہ امرودہ" 734'698-
 "نسخہ حمیدیہ" 734'702'700'698'689'688-
 "نظام فلسفہ" 475-
 "نگار کا عوامی سلج" 644'643-
 "لیلیٰ مجنوں" 192'191'190'43-
 "ماثر قطب شاعری" 206-
 "مادہ عقل اور کام کنڈلا" 498'491-
 "مثنوی" باد مخالف " 724'722-
 "مثنوی نظامی" 192'97'68-
 "مثنویات حسن" 474-
 "مثنویات غالب" 797-
 "مجموعہ نثر غالب" 796-
 "مجموعہ نثر" 475'367'283-
 "محاکات الشعراء" 281-
 "محببت نامہ" 117-
 "محل خانہ شاعری" 644'637'631'390-
 "محمد تقی میر" 367-
 "مذہب عشق" 608'498-
 "مرآۃ احمدی" 54-
 "مرآۃ الاسرار" 100-
 "مرآۃ سکندری" 66'54-
 "مرثیہ نگاری اور انیس" 817'809-
 "مرحوم دلی کالج" 503'501-
 "مرزا جانجناں اور ان کا اردو کلام" 284-
 "مرزا سلامت علی دہیر" 817-
 "مرزا غالب" 796-
 "مرقع اودھ" 474-
 "مرقع چٹائی" 331-
 "مرقع خسروی" 378'377-
 "مرقع دلی" 273-
 "مزا میر" 368-
 "مطالعہ مومن" 798-
 "معبود نامہ" 117-
 "معراج العاشقین کا مصنف" 101-
 "مغز مرغوب" 91-
 "مغل دربار کی گرہ بندیاں" 249'242-
 "مغل ہندوستان کا طریق زراعت" 366-

”نظیر اکبر آبادی ان کا عہد اور شاعری“ 576۔

”نقد میر“ 366۔

”نقش ہائے رنگارنگ“ 797۔

”نقوش‘ میر نمبر ۲“ 367۔

”نکات الشعراء“ 193‘226‘256‘368‘369۔

”نو آئین ہندی“ 492‘493‘494‘498۔

”نوادرا لکھلہ“ 319۔

”نوائے ظفر“ 777۔

”نوبت پنج روزہ یعنی دواغ ظفر“ 799۔

”نور نامہ“ 117۔

”نور العرف“ 213۔

”نوسرباز“ 97۔

”نوطر زمرصیح“ 487‘490‘496‘504‘505‘506۔

507‘508‘509‘511‘512‘528‘529‘535‘545۔

”نئے پرانے خیالات“ 576‘799۔

”واردات“ 344۔

”واسوخت“ 644۔

”واقعات مملکت بیجاپور“ 143۔

”وجہی سے عبدالحق تک“ 207‘208۔

”وصل نامہ“ 117۔

”ولی“ 226۔

”ولی۔ تحقیقی و تنقیدی مطالعہ“ 226۔

”ولی سے اقبال تک“ 226‘366‘369‘643‘798۔

”ولی کجراتی“ 226۔

”ہشت بہشت“ 138۔

”ہفت تماشا“ 283۔

”ہند آریائی اور ہندی“ 25۔

”ہندوستانی (اردو)“ 19۔

”ہندوستانی شاعری“ 53۔

”ہندوستانی لسانیات“ 25‘100‘101‘283۔

”ہندوستانی مسلمان“ 52‘576۔

”ہست مساکل“ 88۔

”یادگار غالب“ 797۔

”یوسف زلیخا“ 43‘190‘191‘192۔

اسماء و ادارہ جات

آبرو 260'262'269'270'271'272'273'286'	ابراہیم عادل شاہ ثانی 111'140'-
747'287-	ابراہیم علی عادل شاہ ثانی 41'103'104'-
آتش 336'395'397'431'472'473'531'533'	ابراہیم قطب شاہ 150'155'165'182'-
578'579'580'581'582'583'584'585'586'	ابراہیم قلی قطب شاہ 151'-
587'588'589'590'591'595'598'603'608'	ابراہیم یوسف 644'-
618'619'620'684'766'783'785'791'792'-	ابن بطوطہ 24'25'-
آدینہ بیگ خان 234'563'-	ابن حاتم 138'-
آرام 737-	ابن شامی 95'120'148'168'171'195'196'
آرزو 257'313-	197'198'199-
آزاد محمد حسین 31'259'283'284'291'307'353'	ابوالحسن 249-
366'369'442'443'444'453'473'474'475'	ابوالحسن تانا شاہ 201'202'203'204'205'246'-
479'503'575'576'579'592'621'643'662'	ابوالیث صدیقی 62'67'399'400'576'-
663'665'682'683'762'795'816-	ابوالعالی 259-
آزردہ 794'793'686-	ابو قحیم انصاری 114-
آسی 576-	ابوطالب اصفہانی 398-
آصف الدولہ 290'334'372'373'377'379'382'	اشرکھنوی 331'368'759'798-
383'391'405'423'442'448'462'470'530'	اقتشام حسین 11'410'576'626'644'790'799'
577'578'800'801-	810'817-
آغا ابوطالب خان 800-	احراز نقوی 817-
آغا حشر 642-	احسان اللہ 310-
آفتاب احمد 743'797-	احسن فاروقی 809-
آفریں علی خاں 404'424-	احمد 192'193-
آکڑلونی 647'654'686-	احمد خاں 79-
آل احمد سرور 558'576-	احمد خان بگش 290-
آمنہ خاتون 474-	احمد شاہ 79'285'337'421-
آنحضرتؐ 87-	احمد شاہ بدالی 237'238'240'248'549'663-
ابدالی 239'316-	احمد شاہ ثالث 79-
ابراہیم زبیری 141'211'225-	احمد شاہ درانی 504-
ابراہیم عادل شاہ 140-	احمد شاہ دلی 79-
ابراہیم عادل شاہ اول 120-	احمد کھوسو شیخ 54-

- احمد مہجراتی 190-
 اختر احسن 643'613-
 اختر حسن 207-
 ارجن علی 236-
 اردون 242-
 اسادا پرویسر 14-
 اسامہ فاروقی 796-
 اسد اللہ خان غالب 576-
 اسلم پرویز 798'795-
 اسلم قریشی 644'627-
 اسلوب احمد انصاری 797'709-
 اسیر 700-
 اشپرنگر 501'500-
 اشرف بیانی 97-
 اصغر خاں 235-
 اطہر عباس رضوی 154-
 اطہر علی 247'244'243'209-
 اعجاز احمد 16-
 اعجاز حسین 790-
 افراسیاب خان 422-
 افضل احمد 16-
 افضل 51'47'46'45'44'42'41-
 اقبال 680-
 اقبال حسین 797-
 اقتدا حسن 475'453'369'354-
 اکبر 204'152'151'140'139'134'119'65'61-
 564'302'243'235-
 اکبر ہانی 532-
 اکبر حسینی 74-
 اکبر شاہ ہانی 658'655'649'648'606'575'336-
 781'763'688'686-
 اکبر الدین حسینی 100-
 اکبر الدین صدیقی 143'112-
 اکرام علی ملک 248-
 امارہ 162-
 امام بخش پاشا 591-
 امام حسین 809'808'805'630-
 امان اللہ 310-
 امانت 638'637'636'634'633'631'630'626-
 642'641'640'639-
 امجد علی شاہ 607'590-
 امیر تیمور 71'55'54-
 امیر حاجی 30-
 امیر خان انجام 257-
 امیر خسرو 51'33'32'31'30'29'28'27'26'24'20-
 636'589'277'138'86'77'52-
 امیر علی شیر زائی 152-
 امین الدین اعلیٰ 118'117'116'105'101'93-
 انتظار حسین 799-
 انجمن پنجاب 816'814'813-
 انجو شیرازی 97-
 اندر 103-
 انشا 397'396'392'382'381'298'287'165-
 440'438'432'431'430'425'424'405'399-
 449'448'447'446'445'444'443'442'441-
 467'466'463'458'456'453'452'451'450-
 586'582'581'580'570'475'474'470'469-
 791'745'638'637'608'607'603'593'592-
 793'792-
 انشا اللہ خان انشا 475'440-
 انصار اللہ نظر 643'603-
 انصاری ظ- 797-
 انگینڈ 652-
 انور سدید 790'256'252'251-
 انوری 307-
 انیل سیٹھی ڈاکٹر 14-
 انجس 816'815'812'810'808'807'803'800-
 انورم 378-

- اودم بانی 421۔
 اورنگ زیب عالمگیر 103'117'127'134'140'152' 15۔ بشیری
 203'204'211'212'214'215'236'242'243' 264۔ بقاء اللہ بقاء
 249'250'251'259'277'288'302'421' 695۔ بگا بیگم
 اوساکا یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز 16۔ بلال الدین 483۔
 اوم پرکاش شاد 244۔ بندہ بیراگی 236۔
 ایک 75۔ بہادر شاہ 241'289'648'661۔
 ایرک فرام 393'400۔ بہادر شاہ اول 233'236'237'256۔
 ایسٹ انڈیا کمپنی 290'301'370'372'373'375' 288۔ بہادر شاہ عالم
 377'386'401'477'499'528'541'574'575' 498'491'483۔ بہادر علی حسینی
 590'607'648'744'763' 575'574'541'528'499'477'401'386'377۔ بھاگ سنی 155'156۔
 ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال 477۔ بھاؤ 238'239۔
 اٹل خان 370۔ بہرام خان مازندرانی 73۔
 ایلن بروک 656۔ بھیم سین 201'244۔
 ایلٹ اینڈ ڈاؤن 241'246۔ بیان 279۔
 ایلٹ ٹی۔ ایس 697'698'797۔ بی بی رانی 24۔
 ایملی ایڈن 652۔ بی بی عائشہ 76۔
 ایمرسٹ 655'656'657۔ بیٹنگ 656۔
 این میری فیل 307۔ بیچود لکھنوی 631۔
 ہافریڈ سٹج شمر 27۔ بیدل 257'258'259'261'277'288'589'594' 688'689'699'700'705'713'782۔
 ہار 289'532۔ بلی سی۔ اے 245'653۔
 ہاجن شاہ بہاء الدین 55'56'57'58'60'61'64'65' 417'238'103۔ پارسی
 66'80'106۔ پال ویلری 618۔
 ہایڈ 309'310'311۔ پرتھوی راج 18۔
 ہروس 501۔ پری ویل پیئر 242'502'658۔
 بحرئی 137۔ پرکاش موہن 46'53'67'101'498۔
 برج راج 235۔ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور 15۔
 برشو 377۔ پیارے لال آشوب 503۔
 برٹی فیاء الدین 69'72'100۔ تاباں 280۔
 برہان الدین جاتم 90'93'104'105'116'118۔ تاج الدین فیروز 70۔
 برہان الملک 382'383۔ تارا چند ڈاکٹر 34۔
 بسواس راؤ 239۔ تاریخی چمن مترا 483۔
 بشن سنگھ 235۔ تاکا ہاشی پروفسر 14۔
 بشیر الدین احمد 143۔ تبسم کاشمیری 283'284'366'368'369'473'474'

جلال الدین 'مولانا 74-	799'795'643'576'475
جمال میاں صدیقی 366-	تقسیم 534'505-
جمیل احمد شاہ رضوی 15-	تقد 737'736-
جمیل جالبی 12'31'40'52'53'56'58'66'76'79	تفضل حسین 799-
83'100'101'120'121'143'149'168'190	تنویر احمد علوی 46'53'576'664'671'679'680
191'206'207'208'251'256'263'283'355	799'798'797'796'795
367'368'369'453'475'498'576'797-	تبغ بہادر 236-
جمیل الدین عالی 79-	تیمور 86'660'661-
جنرل پیرن 646-	ٹامس منکاف 649'660-
جنیدی 168'195-	ٹامس منرد 647-
جواں بخت 661-	ٹیپو سلطان 476'651-
جواہر علی خان 800-	ٹافٹ نفیس 16-
جواہر لال نہرو 251-	ٹاڈا الحق صدیقی 662'474'369'366-
جوزف کیمپل 171'129-	جادو ناتھ سرکار 242-
جوزف ہنری ٹیلر 500-	جالتی 161-
جہاں دار شاہ 422'343'289-	جائی 178-
جہانگیر 40'42'134'140'189'236'243-	جان 395-
جے سنگھ 233-	جان-ایف-رچرڈز 245'244'242-
جیلانی کامران 644'622-	جان بیل 376-
جیو گام دتتی 106-	جان جانجائاں 277-
چارلس منکاف 689'655'654'500-	جان گل کرسٹ 505-
چاند بی بی 142'134-	جائتم 120'117'108'107'106-
چرویدی ڈاکٹر 14-	جاوید خاں 421'337-
چکبست 643'621-	جندو کمار نجم دار 662-
جن تلچ خان 246-	جرات 430'425'405'398'397'396'392'360
چندو بیگم 695-	431'432'434'438'446'448'449'453'455
چندو لال شاداں 664-	456'457'458'459'460'461'462'463'464
چنڈی داس 162-	465'466'467'468'469'470'533'568'570
حاتم 747'664'366'287'273'267'266	580'581'586'592'593'607'608'618'637
حاتی مرزا منٹل 485-	638'638'758'766'768'787'793-
حافظ 217'158-	جعفر زلی 256'253'252'251'250
حافظ محمد حسن 313-	جعفر علی حسرت 462'396-
حاتی 816'814'797'574'396	جعفر علی خان اثر لکھنوی 817'809-
حزین 282'279-	جلال الدین فیروز شاہ خلجی 22'21-

خان جہاں 246'235-	حاتی 779-
خان آرزو 289'283'282'281'280'277'275-	حسرت 431'430'398'381'354'353'279-
381'315'314'312-	798'466-
خان خاناں 140'119-	حسرت موہانی 762'576'475'472'369'367'307-
خدا بخش 592-	799'794'790-
خضر 692'178-	حسن 416'408-
خلیق احمد نظامی 796'248'72-	حسن احمد نظامی 283-
خلیق انجم 797'796'367-	حسن بہمنی 74-
خلیل الرحمن اعظمی 777'766'643-	حسن بھمدی 30-
خلیل الرحمن داؤدی 798'797'796'474'368-	حسن رضا خان 646'424-
خواجگی مولانا 54-	حسن شوقی 197'141'125'121'120'119-
خواجہ کرمانی 85-	حسن عسکری 100'77'53-
خواجہ بندہ نواز گیسو دراز 184'127'103'89'86-	حسن علی خان 235-
خواجہ بہاء الدین نقشبند 337-	حسن کاگو 70-
خواجہ حسین 24-	حسن نظامی 662-
خواجہ عبداللہ احرار 578-	حسینہ 800-
خواجہ غلام حسین 685-	حسین علی خان 376-
خواجہ گیسو دراز 73-	حسین نظام شاہ 120-
خواجہ محمد زکریا 799'576'574'14-	حسینی شاہد 143'118'101-
خواجہ موسیٰ 31'30-	حفیظ قتیل 101-
خواجہ میر درد 368'362'336-	حقیر 737-
خواجہ ناصر عندلیب 348'337-	حکیم احسن اللہ خان 762-
خواجہ نظام الدین اولیاء 29-	حکیم حبیب اشعر 790-
خوب محمد چشتی 106'64'61'56-	حکیم نظام الدین 177-
خورشید احمد خان 53'41'40-	حکیم نظام الدین احمد گیلانی 209'208'207-
خورشید الاسلام 797'700'367'366'354'307'299-	حمید احمد خاں پروفیسر 714'712'671'529'516'16-
خوند میری 752-	797'795'744-
خیالی 149'148-	حمید یزدانی 368-
داراشکوہ 563-	حنیف نقوی 799'793-
داراب علی خان 800-	حیدر بخش حیدری 498'491-
دارغ 781'758'757'670'568-	حیدر علی 234-
دانیال 134-	حیدر علی آتش 606'577-
داور الملک شیخ 54-	خان خان 249'246'209'204'143-
داؤد اشرف 209-	خان قلی 307-

- ۷۹- داؤد خان
 ۸۱۵'۸۱۴'۸۱۳'۸۱۲'۸۱۱'۸۰۸- دیر
 ۱۰۴- رچرڈ میکس دیل پٹن
 ۱۵- رچرڈ رز' جان- ایف
 ۳۳۸'۳۳۷'۲۹۰'۲۸۷'۲۸۶'۲۸۵'۲۸۲- درد
 ۳۴۹'۳۴۸'۳۴۷'۳۴۵'۳۴۴'۳۴۳'۳۴۲'۳۴۱'۳۴۰- رحمت اللہ خاں
 ۳۹۷'۳۹۶'۳۹۵'۳۹۴'۳۹۳'۳۹۲'۳۹۱'۳۹۰- رحمت قطبی
 ۱۵۱- ردر
 ۳۹۷'۳۹۶'۳۹۵'۳۹۴'۳۹۳'۳۹۲'۳۹۱'۳۹۰- ردر
 ۱۴۱'۱۳۸'۱۳۳'۱۰۴- رستی
 ۷۶۶'۷۶۴'۷۴۷'۶۹۶'۶۸۸'۶۸۴'۶۷۵'۶۷۲'۶۶۶- رسل' ذلیلو- ایچ
 ۷۹۷- رشید احمد صدیقی
 ۷۹۷'۷۹۶- رشید حسن خان
 ۵۴۸'۵۴۷'۵۴۲'۵۲۹'۴۹۸'۵۲'۳۱- رشید احمد صدیقی
 ۷۹۸'۷۵۴'۶۴۳'۶۰۴- درگاہ قلی خان
 ۳۶۷- دریائی' محمود
 ۶۵'۶۴- دلی کالج
 ۶۸۸'۵۰۳'۵۰۲'۵۰۱'۵۰۰'۴۹۹'۴۹۶- دلیر خان
 ۲۳۳- دولت راؤ سندھیا
 ۷۴۴'۶۴۶- دھرم داس
 ۳۴- دلی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی
 ۵۰۰- ڈلیوڑی
 ۴۸۲- ڈیوڈ میچمز
 ۱۵۴- ذکاء اللہ
 ۷۹۸- ذوالفقار خان
 ۲۴۶- ذوق
 ۶۷۱'۶۶۵'۶۴۵'۶۳۷'۵۷۵'۵۷۴'۳۹۷'۱۴۶- زکریا خان
 ۶۸۲'۶۸۱'۶۷۹'۶۷۸'۶۷۷'۶۷۶'۶۷۵'۶۷۴'۶۷۳- زور' ذاکر
 ۱۰۱'۱۰۰'۸۸'۷۹'۷۸'۷۵'۲۵'۲۰'۱۹- زور
 ۲۶۲'۲۰۸'۲۰۷'۱۹۷'۱۸۲'۱۵۵'۱۵۳'۱۴۳'۱۲۰- زور
 ۲۸۴'۲۸۳- زور
 ۷۸۵'۷۸۳'۷۸۲'۷۸۰'۷۶۶'۷۶۵'۷۶۴'۷۶۱'۷۵۳- زور
 ۷۹۵'۷۹۱- زرین الدین غلہ آبادی
 ۷۶- زینت محل
 ۶۶۱- راجہ رام
 ۲۳۵- راجہ رام راج
 ۱۲۱- راجہ رام موہن رائے
 ۶۵۶- راجہ رام
 ۶۳۱- راجہ رام
 ۷۹۸- راجہ رام
 ۷۹۹'۷۹۰'۳۶۶'۲۹۲'۱۲- راجہ رام
 ۵۰۳'۵۰۱- راجہ رام
 ۴۱۷- راجہ رام
 ۶۴۳'۵۹۱'۵۳۰- راجہ علی بیگ سرور
 ۶۸۸- راجہ علی بیگ سرور

- سردیلم جونز 478۔
 سراج 157'228'230'231۔
 سراج اورنگ آبادی 148'206'213'225'227'273۔
 سراج الحق قریشی 662۔
 سراج الدولہ 440'663۔
 سراج الدین احمد 691۔
 سردار جنگ 404۔
 سرسوتی 103۔
 سرفراز الدولہ 424'800۔
 سری واستو ڈاکٹر 14۔
 سرور رجب علی بیگ 531'532'533'534'535'536۔
 538'539'542'543'544'545'546'547'596۔
 سعادت خان ناصر 404'474۔
 سعادت علی خان 334'373'374'375'376'379۔
 391'441'442'448'470'577'591'607۔
 سعادت علی رضوی 208۔
 سعادت یار خان رنگین 264'468'470۔
 سعد اللہ گلشن 257'340۔
 سفارتش حسین رضوی 813'817۔
 سکندر عادل شاہ 134'140۔
 سکھ دیو 34۔
 سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ 145'147۔
 سلطان الشیخ 30'31۔
 سلطان تاج الدین فیروز 70۔
 سلطان نیچو 744۔
 سلطان حسین مرزا 152۔
 سلطان شہاب الدین محمود 97۔
 سلطان عالم واحد علی شاہ 399۔
 سلطان علاؤ الدین 79۔
 سلطان فیروز شاہ 97۔
 سلطان قلی قطب 120'145'153۔
 سلطان محمد قطب شاہ 167۔
 سلطان محمود 145۔
 سلطان محمود شاہ بھمنی 144۔
 سلیم اختر 528۔
 سلیمان شکوہ 264'423'424'442'452۔
 سلیمین 591۔
 سراج اللہ 251۔
 سنجابی 233۔
 سندھیا 422'652۔
 سنیتی کار چیرجی 17'20'25۔
 سودا 264'269'282'285'290'291'292'293۔
 294'295'296'297'298'299'300'301'302۔
 303'304'305'306'307'308'320'338'344۔
 352'354'355'358'359'366'381'397'407۔
 425'427'554'560'584'602'663'664'666۔
 668'672'673'688'696'747'764'794۔
 سورداس 570۔
 سورج مل جاٹ 564۔
 سوز میر 361'365'381'406'425۔
 سویامانی پروفیسر 15۔
 سبیل احمد 474'643۔
 سبیل بخاری ڈاکٹر 53'538'541'548۔
 شیون 654۔
 سید احمد بریلوی 745'752۔
 سید احمد خاں 818۔
 سید حسین علی خان 564۔
 سید عبدالقادر 190۔
 سید عبداللہ 16'179'180'207'208'222'226۔
 284'298'364'366'369'424'599'621'643۔
 754'797'798۔
 سید محمد عبداللہ 220۔
 سید محمد لطیف 564'576۔
 سید شہد علیہ السلام 153۔
 سیدہ جعفر 52'79'88'101'143'149'156'179۔
 183'191'206'207'208'252۔
 سنسکری پروفیسر 12۔
 سیوانی 135'233۔

شاہ حسین 644-	شیخ احمد 197-
شاهی 104'130'137'138'141-	شیخ احمد سرہندی 348-
شانست خان 233-	شیخ چاند 292'298'366-
شہلی 261'283'348'809'811'812'814'817-	شیخ چلی 62'63-
شہید الحسن 547'602'603'643-	شیخ حسام الدین 54-
شجاع الدولہ 234'239'290'301'370'371'372-	شیخ زین الدین 24'73-
373'375'376'377'381'382'387'389'401-	شیخ سراج الدین جنیدی 74-
402'423'440'466'470'545'578'579'800-	شیخ سعدی 30'38-
شرافت نوشاہی 39'40-	شیخ شہاب الدین بن شیخ احمد جام 72-
شرر 805'817-	شیخ عبدالرحمن چشتی 100-
شرما ڈاکٹر 78-	شیخ فرید 56'66-
شری رام شرما 77'100-	شیخ محمد ابراہیم ذوق 795'796-
شعبہ اردو گورنمنٹ کالج لاہور 16-	شیخ محمد اکرم 248-
شفقت رضوی 367'369'475'576'798'799-	شیخ محمد اکرام 699'796'797-
شفیق اورنگ آبادی 252-	شیخ محمد امان غار 264-
شکیل الرحمن 53-	شیخ محمد عفت علی ناکوردی 378'399-
شمس قیس رازی 84'224-	شیخ ناسخ 146-
شمس الدین صدیقی 306'307'366'791'795-	شیخ نصیر الدین محمود 73-
شمس الرحمن فاروقی 216'226'319'327'368'551-	شیفہ 352'396'397'443'444'475'531'551-
576'684'796-	574'591'679'686'746'767'780'782'783-
شمس العشاق 91'98'105'107'116-	784'785'786'787'788'789'791'793'794-
شمس اللہ قادری 206-	شیو 103-
شمس 339-	شیو زائن آرام 734-
شکر چاریہ 33-	شاہ ابوالحسن علی حیدر تانی 184-
شوقی 104'119'120'121'122'123'124'126'133-	شاہ ابوالحالی 214-
شوکت بخاری 689'700-	شاہ اسماعیل 745'752-
شہاب الدین غوری 18-	شاہ امین الدین 119'143'200-
شہزادہ اعظم 204-	شاہ بہار الدین غریب 24'76'200'228'288'289-
شہزادہ مراد 119-	شاہ حسیم 265'290-
شہزادہ مرزا فخر الدین 762-	شاہ جمال الدین مغربی 90-
شہزادہ معظم 203'235'246'249'256-	شاہ جہاں 117'140'195'212'234'243'250-
شہزادی خدیجہ سلطان 138-	421'563'564'686'763-
شیخ ابراہیم 154-	شاہ جید 61-
شیخ ابراہیم مخدوم جی 147-	شاہ چالندھا 59-

- شاہ حاتم 260'262'264'265'280'286'289'382'383-
 صفدر جنگ
 شاہ 290'355'663'746-
 صفدر حسین 383'400-
 شاہ راجو 168'195-
 صفیر بکرائی 602'695-
 شاہ راجو قاتل 201-
 صلاح الدین احمد 790-
 شاہ زمان 744-
 مصمصام الدولہ 311-
 شاہ سعد اللہ گلشن 150'214'215-
 مستی 104'110'114'117-
 شاہ عالم 234'318'343'440'646'725'745-
 صوفی جسم 797-
 شاہ عالم ثانی 240'285'290'301'341'343'365-
 صہبائی 686-
 شاہ عالم ثالثی 374'380'401'422'476'492'493'498'528-
 ضابطہ خاں 318'343'422-
 ضاحک 306-
 ضیاء احمد بدایونی 762'798-
 ضیاء الدین برنی 22'24'25-
 ضیاء الدین لاہوری 662-
 ظفر بہادر شاہ 606'645'650'652'656'659-
 ظفر علی دہلوی 284-
 660'726'735'736'763'764'765'766-
 شاہ کوچک ولی 76-
 767'769'770'771'772'774'775'776-
 شاہ گلشن 216-
 777'778'779'780-
 شاہ مبارک آباد 268-
 ظفر خان 54-
 شاہ میراں 68-
 ظفر عالم 368-
 شاہ میراں جی 89'116-
 ظہوری 108'307'691'705'713'736-
 شاہ سید 54-
 ظہیر احمد صدیقی 798-
 شاہ نصیر 663'664'665'666'667'668'669-
 ظہیر قاریابی 815-
 670'671'672'675'678'680'745'764'766-
 ظہیر الدین مدنی 56'66'226-
 782-
 عابد 812-
 شاہ نظام الدین 374-
 عابد پشاور 475-
 شاہ نور الدین نعمت اللہ 144-
 عابد رضایداد 398-
 شاہ وجیہ الدین علوی 190'225-
 عابد علی عابد 497'679'680'681'795'802'811-
 شاہ ولی اللہ 145'238'239'240'292'306'348-
 812'817-
 صابر علی خان 471'475-
 عادل شاہ ثانی شانی 138-
 صائب 259'261'262'288'292'713-
 عالمگیر 70'154'205'233'235'241'242'245-
 صفتہ اللہ بہرہ جی 154-
 246'247'250'252'253'254'255'256-
 صدر الدین طیب 74-
 عالمگیر ثانی 285'301'421-
 صدیق الرحمن قدوائی 503-
 عبادت بریلوی ڈاکٹر 16'368'798-
 صدیق جاوید 14-
 عبدالحق دہلوی 36-
 صدیقی 498-

- عبدالحی تابان 279'264-
عبدالرضن 47'46-
عبدالرزاق قریشی 284-
عبدالستار صدیقی 225'212-
عبدالسلام ندوی 795'643'604'475'471-
عبدالصمد خان 237-
عبدالغفار کلکلی 45-
عبدالغفور شہباز 576'570-
عبدالغنی 366-
عبدالقادر جیلانی 184-
عبدالقادر سروری 790'643'622'619'88'25'17-
عبداللطیف 368-
عبداللہ خان 204-
عبداللہ قطب شاہ 200'195'189'177'168'112-
201-
عبداللہ یوسف علی 498-
عبدالجید صدیقی 249'208'206'205'204'143-
عبدالنبی 235-
عبدالوحد 15-
عبدل 143'140'120'110'109-
عثمان بن داؤد ملانی 54-
عرفان حبیب 366'301-
عربی 713'705'307'259-
عزیز احمد 576'541'207'171'52'35'29-
عزیز کھنوی 695-
عزیز الدین خمار 69-
علاء الدین 74-
علاء الدین احمد شاہ ملانی 79-
علاء الدین حسن بکھی 98'79'73'70-
علاء الدین ظہبی 76'68'55'23'22'21-
علاء الدین گوالیری 86-
علاء الدین مایوں شاہ 97-
علائی 737-
علم الدین سالک 16-
علی 161-
علی اکبر حسین 194-
علی بخش 578-
علی جاوید 251-
علی جواد زیدی 790-
علی حزیں 289'282'281'280-
علی صفدر جعفری 791-
علی عادل شاہ 139'135'111-
علی عادل شاہ اول 134'103-
علی عادل شاہ ثانی 134'127'104-
علی متقی 310'308-
علی محمد جیو گام دھنی شیخ 60'56'55-
عماد الملک 421'28-
عین الملک شیرازی 139-
غازی ملک 21-
غازی الدین حیدر 607'577'545'531'530'375-
655-
غالب 574'573'533'531'397'277'213'165-
575'677'676'675'674'645'637'591-
679'688'687'686'685'684'683'680-
689'697'696'695'694'693'692'691'690-
698'706'705'704'703'702'701'700'699-
707'715'714'713'712'711'710'709'708-
716'725'724'723'722'721'720'718'717-
726'737'736'735'734'733'732'729'727-
738'747'746'744'743'742'741'740'739-
753'789'784'783'782'780'761'756'755-
790'795'794'792'791-
غلام اشرف 483-
غلام اکبر 483-
غلام حسین ذوالقادر 576'552'366'284'283-
غلام حیدر 485-
غلام علی 238-
غلام علی وحشت 793-

غلام عمر 208'183-	فیردز 147'146'120'110'97'96'95'94'93'79-
غلام غوث 483-	148'156'157'165'166'197'229-
غلام قادر روہیلہ 762'380'343'240-	فیردز بیدری 156-
غلام محی الدین 40-	فیردز شاہ بہمنی 86'79'73-
غلام ہمدانی مصطفیٰ 474'421'283-	فیض 218-
غنی 713-	فیض بخش 381'380-
غواصی 157'143'130'113'112'43'42'41-	فیض پارسا 672-
190'189'188'187'186'184'183'182'168-	فیضی 736'705'277'261'259'156-
197'195-	فیلس تروس 500-
غیاث الدین بلبن 28-	قاسم علی خان 405-
غیاث الدین تغلق 30'21-	قاضی جاوید 400-
قائز 260-	قاضی حمید 59-
قائمی 475-	قاضی عبدالودود 367'312'283'260'52'32-
قادی 171-	قائم 365'359'358'357'356'355'354'353-
قادرین نکالی 78-	قائم چاند پوری 424'422'352-
قدا علی حقیر 644-	قبول کشمیری 257-
قدوسی 306-	قتیل 691-
قراق 795'682'680'679'673'607'439'424-	قدرت اللہ شوق 226'222'215-
قراق گور کھوری 795'684'681-	قدرت اللہ قاسم 475'367'313'283-
فرانس ہاکنس 657-	قدرت نقوی 207'179-
فرائیڈ 615'395-	قزلباش خاں امید 257-
فرحت اللہ بیگ 576-	قطب الدین ابیک 28'27'21'20'19'18-
فرخ سیر 260-	قطب الدین باطن 791-
فرشتہ 155'101'100'99'98'79'74'69'25'24-	قطب الدین ظہمی 70-
فرمان فتح پوری 643'621'474'418-	قلندر بخش جرات 475'452'336-
فرینکلن 662'475'474'369'366'249'240-	قلی قطب شاہ 165'152-
فشر 372-	قوتان بیگ 689-
فصح 807-	قیوم نقر 644-
فضل حق 686-	کارای-ایچ 12'11-
فضل حق خیر آبادی 701-	کاشی راج 483-
فورت ولیم کالج 482'479'478'477'476'405-	کلا سنگھ بیدی ڈاکٹر 53-
492'491'490'489'488'487'486'485'483-	کالی داس 162-
608'533'504'503'499'496'495'494'493-	کامل قریشی 798'576'53-
فیاض محمود 797'795-	کبیر 570'57'39'38'37'36'34'33-

- کرشن 59- 643'548'498-
کرقل ٹیلر 142- گیسو دراز 203'91'89'88'87'75'74'68'24-
کلائو 476'240- لارڈ آک لینڈ 656'652-
کلب علی خان فائق 798'791'790'576'423'369- لارڈ امین پروگ 659-
817'799- لارڈ لہوڑی 660'379-
کلکتہ مدرسہ 477- لارڈ لیک 674'648'647'646'575'528'234-
کلم 292'259- لارڈ لیک 763'744'686-
کلیم الدین احمد 548'536'366'306- لارڈ موریا 658'655-
کمال خاں رشتی 138'137- لارڈ وارن ہسٹنگز 375'371-
کمال الدین دہلوی 54- لارڈ ولزلی 744'651-
کمپنی 500'485'482'481'476'379'375'371- لارڈ ولزلی 374-
657'656'653'651'650'647'645'606'575- لعلی 229'110'85'84-
781'775'763'692'661- لسڈن 376-
کندن لال 483- مادھوی سندھیا 744-
کندن لعل 485- مادھو رائے سندھیا 652-
کتھیا 631- ماسٹر رام چندر 503'501-
کولہیا شو پروفسر 14- مالک رام 796-
کوکب 799- مبارک شاہ غلمی 21-
کیپٹن گراہم 659- مبارک علی ڈاکٹر 249'15-
کینی 475- معصومہ رائے پروفسر 15-
گاندھی پروفسر 14- مجاہد شاہ 79-
گزار آصفی 155- مجرد 737'736-
گل کرسٹ 486'485'484'483'482'481'479- مجلس ترقی ادب لاہور 12-
506'504'495'491'490'489'488'487- مجنوں گور کپوری 424'369'355-
گل کرسٹ کی اورینٹل سیمینری 479- محبت خان محبت 452-
گنڈاسکھ 248- نقشہ الدولہ 563-
گنیش 103- محمد ابراہیم ذوق 674-
گوبند سنگھ 236- محمد اجمل 526'475'474-
گولی چند نارنگ 643'52'32'31- محمد احد علی 474'423-
گورنمنٹ کالج لاہور 15- محمد احسن فاروقی 817-
گوکھل 235'234- محمد اطہر علی 249-
گوبرنمنٹ ڈاکٹر 41'16- محمد اقبال مجددی پروفسر 284'15-
گیان چند ڈاکٹر 53'52'46'44'41'40'31'27'26- محمد اکبر الدین صدیقی 142'108-
494'256'252'251'101'100'89'88'78'77- محمد اکرم چغتائی 13-

محمد اکرم شاہ 284-	محمد لطف الرحمن 66-
محمد بخش 485-	محمد مجیب پروفیسر 29'551'576-
محمد تعلق 23'24'25'68'69'70'72'73'75'76'78	محمد نصیر الدین ہاشمی 207-
212'211'98-	محمد ہادی حسین 799-
محمد تقی خاں ترقی 578-	محمد یار خان امیر 422-
محمد تقی ہوس 423-	محمد محمود 95'120'146'148'149'150'156'165
محمد حسن ڈاکٹر 52'53'81'101'252'260'263'275	166'197-
644'636'284'283-	محمد دواہی 368'369-
محمد حسن عسکری 474'453'368'332-	محمد درویشی قاضی 56'58'59'60-
محمد حسن قیصل 813'423'283-	محمد خاں 79-
محمد حسن مفتی 225-	محمد شیرانی پروفیسر 19'21'25'32'43'44'45'52
محمد خان 79-	53'55'56'57'63'64'66'152'178'190'206
محمد رفیق عابد 52-	207'208'251'256'283'367'475-
محمد زمان آزرده 817-	محمد الدین قادری زور 206-
محمد سرور 249-	محمد الدین احمد 797-
محمد شاہ 337'312'311'285'273'263'234-	محمد دوم جہانیاں جہاں گشت 54-
محمد شاہ بھٹی سلطان 99'98'73-	محمد دہی شیخ محمد ستانی 93-
محمد صادق 16'216'225'226'251'259'298	محمد دوم سراج 54-
353'483'544'572'576'621'754'790-	محمد دوم شاہ حسینی 89-
محمد مندر 799-	محمد دوم جہاں 24-
محمد عادل شاہ 184'142'138'134'123'119'104	محمد قلص 257-
محمد عتیق صدیقی 529'497-	مرقس خان 483-
محمد علی اثر 208-	مرزا آفتہ 739-
محمد علی شاہ 607'606-	مرزا جعفر حسین 384'389'400'802'803'804
محمد عمر 283-	817-
محمد عونی 51'26-	مرزا اجمال اسیر 689-
محمد قادر بخش صابر 795'672-	مرزا حاجی 689-
محمد قاسم فرشتہ 207'142-	مرزا خان 277-
محمد قطب شاہ 194'184'183'168'166-	مرزا دلچ 680-
محمد قلی قطب شاہ 41'64'94'120'130'138'145	مرزا شفیع 422-
147'148'151'153'154'155'156'157'158	مرزا عبد اللہ بیک 685-
159'160'162'163'165'166'167'168'177	مرزا عظیم بیک 440-
182'183'185'188'190'191'194'207'217	مرزا فخر الدین 661-
220-	

- مرزا قوتان بیگ 685-
 مرزا محمد حسن قنیل 813'283-
 مرزا محمد رفیع سودا 289-
 مرزا محمد عسکری 475-
 مرزا مظہر 441'422'352'280'279'277'275-
 766-
 مرزا مظہر جانجاناں 284'283'279'278'277'276-
 664'663'589'440'348'344'343'287'286-
 793'791'675-
 مرزا میندھو 440'423-
 مرزا نجف خان 685'277'234-
 مسعود حسن رضوی ادیب 631'400'399'283'260-
 644'643-
 مسعود حسین 207'206-
 مسعود حسین خان 154'109'101'93'45-
 مسعود سعد سلمان لاہوری 52'46'28'27'26-
 مسیح الزماں 817'810'807-
 مشتاق 228'157'110'85'84-
 مشفق خواجہ 797'474'13-
 مصطفیٰ 293'287'284'283'264'262'259'125-
 395'391'381'368'365'355'341'336'294-
 426'425'424'423'422'421'407'397'396-
 435'434'433'432'431'430'429'428'427-
 452'448'444'443'442'439'438'437'436-
 590'584'582'581'578'550'475'473'472-
 684'675'608'607'604'603'595'593'592-
 793'792'791'785'773'767'766'696-
 مصطفیٰ حسین نظامی 643-
 مصطفیٰ خان شیفہ 762'758'576'575'574'442-
 798'781-
 مضمون 273'262-
 مظفر شاہ 65-
 مظہر علی خان ولا 498'491-
 معتقد الدولہ آغا میر 579-
 معین الدین عقیل ڈاکٹر 15-
 معین الملک 237-
 معین الملک میر منو 686-
 مفتی صدر الدین آزرودہ 781'701-
 مفتی 104'111'112'113'114'117'141'143-
 مکین 306-
 ملا خیالی 165'156'146'120-
 ملک حسن اختر 283-
 ملک خوشنود 168'138'137'104-
 ملک کافور 76'23'22-
 ممتاز حسین 529'52'31-
 ممتاز منگوری 644-
 من پھول 503-
 منشی فیض الدین 798-
 منوچی 235-
 منوہر سہائے انور 284-
 موسوی 257-
 مولانا روم 64'62-
 مولانا صلاح الدین احمد 779-
 مولوی ذکا اللہ 503'498'492-
 مولوی عبدالحق 368'362'283'171'101'88-
 529'507'503'502'501'475'474'369-
 مولوی کریم الدین 798'781-
 موئن 744'684'674'645'575'574'397-
 755'754'753'752'751'750'747'746'745-
 782'780'762'761'760'759'758'757'756-
 795'794'793'791'790'789'785'784'783-
 موہن لعل کشمیری 503-
 مہادیو شو 417-
 مہدی علی خان 423-
 مہربان خان رند 290-
 مہر پرور بیگم 341-
 مہر چند لاہوری 498'493'490-

میر فضل اللہ 97۔	میر 652۔
میر ماشاء اللہ خان مصدر 440۔	میر 271'269'256'252'240'226'193'165
میر محمد رضا ظہیر 814۔	میر 300'299'298'292'290'287'286'285'282
میر محمد موتی 154۔	میر 315'314'313'312'311'310'309'308'307
میر محمدی بیدار 264۔	میر 325'324'323'322'321'320'319'317'316
میر مہدی 741۔	میر 334'333'332'331'330'329'328'327'326
میر مہدی مجروح 740'738۔	میر 359'358'355'354'352'344'338'336'335
میر ناصر علی 503۔	میر 407'406'397'391'381'368'366'365'361
میر نعیم خان 423۔	میر 567'564'560'554'454'430'428'425'421
میر ابائی 570۔	میر 676'675'673'672'667'666'663'584'582
میراں جی 201۔	میر 726'719'718'712'696'688'684'683'677
میراں جی حسن خدانا 200'199'195۔	میر 795'794'784'766'764'747
میراں جی شمس العشاق 93'92۔	میر 365'364'363'362'359'358'344'343
میراں یعقوب 208'200'199'195۔	میر 506'505'504'492'491'490'483
میرن 740'737'736۔	میر 517'516'514'513'512'511'509'508'507
تاجی 747'287'286'273'272'262'260۔	میر 671'545'544'538'537'535'534'533'528
تادشاہ 774'337'237۔	میر 263 علی
تاج 531'439'397'395'336'298'287'165	میر برہان الدین گجراتی 54۔
590'589'582'581'580'574'573'533'532	میر بہادر علی حسینی 491۔
599'598'597'596'595'594'593'592'591	میر تقی میر 308۔
608'607'606'605'604'603'602'601'600	میر حسن 405'404'403'402'401'396'391
766'755'678'676'675'621'620'619'618	میر 415'414'413'412'411'410'409'407'406
815'814'813'792'785'784'783	میر 584'474'429'423'421'420'419'418'417
ناصر الدین محمود 28۔	میر 816'792'791'759'696'623'621
ناصر علی 689'288۔	میر حسن بجوی 24۔
ناصر عنایب 340'339'338'290۔	میر حسین عطا خان حسین 507'490۔
ناصر کاظمی 799۔	میر حیدر بخش حیدری 483۔
ناصر نذیر فراق 368۔	میر غلی 807۔
نبی بخش حقیر 739۔	میر خورد 52'30۔
نالیاپری گاریا 796'693۔	میر درد 368'348۔
نعمینیل ملٹن 375۔	میر سوز 466'396'392'360'359'358
نثار احمد فاروقی 576'474'367'366'313	میر شیر علی انوس 405۔
نجات حسین خان 591'578۔	میر ضالعک 401۔
نجف خان 440'422'343	میر حمیر 808'807

نجم الدین گجراتی 'تاضی 54-	529'283-
نجم الاسلام 497-	نور الدین سہروردی 213-
نجم الغنی '366'378'389'390'398'399'400'	نوشہ گنج بخش '16'39'40'41'-
643'547'474-	نہال چند لاہور 608'498'485-
نجیب الدولہ '238'239'240'401'-	نیا زاحمہ 16-
نذیر احمد '93'102'103'142'503'781'798'-	نیا زح پوری '284'759'762'798'-
نسیم دیا شکر '607'608'618'619'620'621'622'	نیر مسعود '530'534'547'-
626'625-	نیر 34-
نسیم الف د '51'368'395'-	واجد علی شاہ '377'378'390'626'631'634'637'-
نصر اللہ 483-	800-
نصر اللہ بیک '685'686'-	واڈی دائل ڈاکٹر 33-
نصرتی '104'126'127'128'130'132'133'134'	والہ داغستانی '44'45'46'282'-
135'136'137'140'141'143'196'-	وجہی '95'110'130'148'157'165'166'167'-
نصیر شاہ '665'675'-	'168'171'173'176'177'178'179'180'181'-
نصیر الدین حیدر '389'390'606'607'-	183'192'195'197-
نصیر الدین ہاشمی '79'80'85'88'101'104'112'	وجہہ الدین 59-
142-	وجہہ الدین علوی 54-
نظام 234-	وجہہ الدین محمد 168-
نظام الدین اولیا '59'73'74'76'-	دشت 791-
نظام الملک آصف جاہ '246'652'-	وحید قریشی ڈاکٹر '16'248'474'-
نظامی '82'83'94'99'107'108'110'122'129'	وحید مرزا 52-
178'191'198-	دوپاتی 162'48-
نظامی 'خلیق احمد 100-	وزیر آغا ڈاکٹر '35'52'220'226'642'644'-
نظیر اکبر آبادی '549'550'551'552'553'554'555'	وزیر علی خان '373'376'-
'556'558'559'560'561'562'564'567'568'	وہار عظیم '496'498'642'644'-
569'570'571'572'573'574'575-	وہری '477'478'479'480'481'482'483'485'-
نظیری '259'261'292'307'691'705'713'	646-
736-	وڑلے 375-
نصیم احمد 251-	ولی '84'85'94'126'148'150'157'159'187'-
نیر 34-	'206'210'212'213'214'215'216'217'218'-
نواب احمد بخش خاں 689-	'219'220'221'222'223'224'225'227'228'-
نور جہاں 564-	'229'258'259'260'261'262'265'269'274'-
نور الحسن نقوی '439'474'643'-	696'604'307'275-
نور الحسن ہاشمی ڈاکٹر '45'46'53'223'226'251'256'	ولی اللہ 213-

- دلی محمد 213-
 ولیم اردن 241-
 ولیم پیٹنگ 654-
 ولیم پیٹنگ 657'606-
 ولیم ٹانگن 577-
 وہاب اشرفی 207-
 ویسٹ کاٹ 36-
 وردن خان شیردانی 156'100-
 ہاشمی 137-
 ہاکنز 658'657-
 ہرگو بند سنگھ 236-
 ہرگو بند سہائے نشاط 741-
 ہرگو پال تفتہ 735-
 ہرمن سے 526-
 ہاشمی پر دھیر 15-
 ہایوں 504'61-
 ہیر 417-
 ہسٹنگو 657'575'499'479'373-
 محی بن سبک قادی نیشاپوری 171-
 محی بن احمد سرہندی 66-
 محی خاں 237-
 یقین 279-
 کیرنگ 286'273-
 مکرو 274'273-
 یوسف 587-
 یوسف حسین 797'715-
 یوسف حسینی عرف سید راجا (شاہراہو قتال) 24-
 یوسف عادل 140'102-
 یوندرشی اور فیمل کالج 15-

Index

- "A Clash of Cultures" 398
 "A Fatal Friendship" 399
 "A History of Urdu Literature" 366, 369, 475, 548, 576, 795, 798
 A Socio-Intellectual History of the Isna Ashari shi'is in India 207
 Alfred Lyall 497
 Ali Akbar Hussain 208
 Ali Jawad Zaidi 576
 Aligarh 497, 817
 Allahabad 399
 Amaresh Misra 398
 Amherst 655, 656, 657
 Amir Khusro 52
 Andrea Hintze 249
 Annemarie Schimmel, Dr. 307, 366, 368
 Asiatic Society of Bengal 477
 Athar Abbas Rizvi 207
 "Bahadur Shah- The last Mogul Emperor of India" 662
 Bakhsh 399
 Bayly, C.A. 245, 248, 249, 653, 662
 Bentinck 656
 Berkeley 398, 399
 Bhakti Religion in North india 52
 Boutros 501
 Bristow. 377
 "British Diplomacy in North India" 661
 "British Relations with Oudh" 1801-1856" 399
 Burke, S. M. 662, 798
 Buxur 476
 Calcutta 399, 661
 Cambridge 248, 249, 662
 Capt. Graham 659
 Chandigarh 248
 "Charles Metcalfe in India" 662
 "Classical Urdu Literature" 366
 Clive 476
 Dalhousie 482
 Das, Sisir Kumar 497
 Datta, Kaikankar 661
 David Mathews 154
 Delhi 66, 142, 206, 248, 398, 399, 497, 498, 661, 662, 796, 798
 "Delhi Between the two Empires" 796
 Eaton, Richard Maxwell 142
 Eliot & Dowson 241
 Ellen Barought 656
 Emily Eden 652
 Eric Fromm 393
 Felix Boutros 500
 Fire of Grace" 398
 Fisher, Micheal H. 372, 399, 661, 662
 Founder of Hyderabad 206
 Francis Hawkins 657
 Francklin, W. 249
 "Ghalib the Poet and his Age" 796
 Ghose, Indira 662
 Gilchrist 479
 "Gilchrist and the Language of Hindoostan" 498
 Hari Ram Gupta, 248
 Hastings 499, 575

Hawkins 657
 "History of India" 249
 "History of India As told by It's own
 Historians" 241
 History of Medieval Deccan (1295-1724)
 143, 208
 "History of the College of Fort William"
 497
 "History of the Later Mughals" 248
 History of the Qutb Shahi Dynsty" 206
 Hoey, William 399
 Hyderabad 143
 "Indian society and the making of
 British Empire" 248, 249, 662
 "Indirect Rule in India (Residents and
 the Residency system 1764-1857) 661,
 662
 "Indirect Rule in India 1764-1858" 398
 Iqtada Hasan 475
 Irvin, H.C. 398, 399
 Islamabad 796
 John Baillie 376
 John F. Richards 242, 244, 245, 248, 249
 Joseph Campbell 129, 171
 "Journey through the kingdom of Oude
 in 1850" 591
 "Kabir Mythology" 52
 Kalikankar Datta 798
 Karachi 283, 369, 399, 475, 548, 795
 "King Wajid Ali Shah of Awadh" 399
 Lahore 248, 249, 798
 "Later Mughal History of the Punjab"
 248
 "Later Mughal Literature" 475
 London 497
 Lord Auckland 652, 656
 Lord Lake 575, 647, 648, 674, 763
 Lord Moria 655
 Lord Wellesley 374, 651
 Lucknow 398
 M. Atique Siddiqi 497
 Marathas and Panipat 248
 "Memoirs of Delhi and Faizabad" 399
 "Memsahibs Abrood" 662
 Micheal H. Fisher 398
 Mirza Ali Azhar 399
 Mohammad Sadiq 283, 366, 369, 475,
 548, 795, 798
 Muhammad Quli Qutb Shah 206
 Muhammad Umar 399, 817
 Mukherjee 497
 Munshi Mohmmad Faiz 399
 Muzaffar Alam, 248, 249
 Narayani Gupta 796
 Natalia Prigorina 693
 Nathenial Middleton 375
 Nijjir, B. S. 248
 "North India Between Empires" 398, 399
 Ochterlony 654, 686
 "Official Records on Ghalib's Rursuit of
 Family Pention and Related Matters"
 796
 "Origins of Medern Hindustani
 Literature" 497
 Outram 378
 Oxford 248
 "Pain and Grace" 368
 Panigrahi, Devendra 662
 Panikar, K. N. 661, 662, 798
 "Parties and Politics at the Mughal

- Court" 242
- Paul Vallery 753
- Percival Spear 242, 249, 502, 658, 796
- Perron 646
- Philip Lawson 497
- Plassey 477
- "Power, Administration in Mughal India" 15, 249
- "Punjab under the later Mughals" 248
- Qirish Chandra Dwivedi 248
- Quraishi, Salim al Din 798
- Ranking 482, 497
- "Reign of Shah Aulum" 249
- Richards B. Barnet 398, 399
- Rosie Liewellyn-Jones 399
- Russell, W. H 779
- S. N. Mukerjee 503
- "S.N. Sir William Jones: A study in the Eighteenth century British attitudes to India" 497
- "Sahibs and Munshis: An Account of the College at Fort William" 497
- Salim al Din Quraishi 662
- Scent in the Islamic Garden 194, 208
- Schimmel 339
- Scott, David C. 52
- Seton 654
- Sh. Abdur Rashid 248, 367
- "Shah Alam and the East India Company" 661, 662, 798
- Sherwani, H. K. 143, 206, 208
- "Sidhartha" 526
- Sidiq-ur-Rahman Kidwai 498
- Sinha, D. P. 399
- Sir William Jones 478
- Sleeman 591
- Spear 477, 662
- Sprenger 500, 501
- "Sufis of Bijapur, 1300-1700" 104, 142
- Taylor, P. J. O 799
- "The British Diplomacy in North India" 798
- "The Crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab" 248, 249
- "The East India Company" 497
- "The Garden of India" 398
- "The Jat" 248
- "The Last Mogul Emperor of India" 798
- "The Mughal Empire" 242, 248
- "The Mughal Empire and its Decline" 249
- "The Nabobs" 796
- "The private life of an Eastern King" 577
- "The Rise and Expansion of the British Dominion" 497
- Thomas Metcalfe 660
- Thomas Munro 647
- "Twilight of the Mughals" 662, 796
- Unra Thakral 52
- Wahid Mirza 52
- Wellesley 477
- "What Really Happened During the Mutiny" 799
- William Bentinck 654
- William Benting 606
- William Irvine 241
- William Knighton 577



ڈاکٹر تبسم کاشمیری ۱۹۸۱ء سے اوساکا یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز، جاپان میں اردو زبان و ادب کے استاد ہیں۔ اس سے قبل وہ ۱۹۶۵ء سے ۱۹۸۱ء تک شعبہ تاریخ ادبیات پنجاب یونیورسٹی اور یونیورسٹی اور میٹل کالج لاہور کے شعبہ اردو میں تحقیقی اور تدریسی خدمات انجام دے چکے ہیں۔

وہ اردو ادب کی دو اہم کتابوں "محمد حسین آزاد" کی "آب حیات" اور "رام بابو سکینہ" کی "تاریخ ادب اردو"، "کو حواشی، تعلیقات اور مقدمہ کے ساتھ مرتب کر کے شائع کر چکے ہیں۔ اصول تحقیق پران کی کتاب "ادبی تحقیق کے اصول" اپنے موضوع کے اعتبار سے پاکستان سے شائع ہونے والی اولین کتاب تھی۔ جدید اردو ادب پران کی اہم کتابیں "جدید اردو شاعری میں علامت نگاری"، "نئے شعری تجزیے"، "فسانہ آزاد۔ ایک تجزیہ"، "لا=راشد"، "اقبال اور نئی قومی ثقافت" اور "شعریات اقبال" قابل ذکر ہیں۔

"اردو ادب کی تاریخ" تبسم کاشمیری کا تازہ ترین کام ہے جس پر وہ گزشتہ کئی برس سے تحقیق کر رہے تھے۔ آج کل وہ اس تاریخ کی دوسری جلد کے لیے تحقیقی مصادر کی تلاش میں مصروف ہیں۔ توقع ہے یہ جلد آئندہ چند برسوں میں شائع ہو سکے گی۔

Rs. 990.00

www.sang-e-meel.com

ISBN 969-35-1388-6

